ACTA HISTORIAE ARTIUM

ACADEMIAE SCIENTIARUM HUNGARICAE

REDIGIT: L. VAYER

TOMUS VIII * FASCICULI 1—2

AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST

1962

ACTA HISTORIAE ARTIUM

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA MŰVÉSZETTÖRTÉNETI KÖZLEMÉNYEI

SZERKESZTI

VAYER LAJOS

A SZERKESZTŐ BIZOTTSÁG TAGJAI

BALOGH JOLÁN, DOBROVITS ALADÁR, GENTHON ISTVÁN,
RADOCSAY DÉNES, H. ZÁDOR ANNA

TECHNIKAI SZERKESZTŐ

RÓZSA GYÖRGY

SZERKESZTŐSÉG ÉS KIADÓHIVATAL: BUDAPEST V., ALKOTMÁNY UTCA 21.

Az *Acta Historiae Artium* német, angol, francia, orosz és olasz nyelven közöl értekezéseket a művészettörténet köréből.

Az *Acta Historiae Artium* változó terjedelmű füzetekben jelenik meg. Több füzet alkot egy kötetet.

A közlésre szánt kéziratok a következő címre küldendők:

Acta Historiae Artium, Budapest 502, Postafiók 24.

Ugyanerre a címre küldendő minden szerkesztőségi és kiadóhivatali levelezés.

Az *Acta Historiae Artium* előfizetési ára kötetenként belföldre 80 forint, külföldre 110 forint. Megrendelhető a belföld számára az „Akadémiai Kiadó"-nál (Budapest V., Alkotmány utca 21. Bankszámla 05-915-111-46), a külföld számára pedig a „Kultúra" Könyv és Hírlap Külkereskedelmi Vállalatnál (Budapest I., Fő utca 32. Bankszámla 43-790-057-181 sz.) vagy külföldi képviseleteinél, bizományosainál.

Die *Acta Historiae Artium* veröffentlichen Abhandlungen aus dem Bereiche der Kunstgeschichte in deutscher, englischer, französischer, russischer und italienischer Sprache.

Die *Acta Historiae Artium* erscheinen in Heften wechselnden Umfanges. Mehrere Hefte bilden einen Band.

Die zur Veröffentlichung bestimmten Manuskripte sind an folgende Adresse zu senden:

Acta Historiae Artium, Budapest 502, Postafiók 24

An die gleiche Anschrift ist auch jede für die Redaktion und den Verlag bestimmt Korrespondenz zu richten.

Abonnementspreis pro Band: 110 Forint. Bestellbar bei dem Buch- und Zeitungs-Aussenhandels-Unternehmen »Kultura« (Budapest I., Fő utca 32. Bankkonto Nr. 43-790-057-181) oder bei seinen Auslandsvertretungen und Kommissionären.

ACTA HISTORIAE ARTIUM

ACADEMIAE SCIENTIARUM HUNGARICAE

ADIUVANTIBUS
J. BALOGH, A. DOBROVITS, I. GENTHON, D. RADOCSAY, A. ZÁDOR

REDIGIT
L. VAYER

TOMUS VIII

AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST
1962

INDEX

ACTA HISTORIAE ARTIUM

Tomus VIII.

F. Levárdy : Les monuments d'architecture médiévale à Pannonhalma 3

L. Vayer : L'»Imago Pietatis« di Lorenzo Ghiberti 45

J. Balogh : Un capolavoro sconosciuto del Verrocchio (Studi nella collezione di sculture del Museo di Belle Arti IV.) 55

K. Csapodi-Gárdonyi : Un manuscrit Pétrarque-Dante de la Bibliothèque Nationale à Paris et ses rapports avec la »Bibliotheca Corviniana« 99

R. Bedő : Ein Doppelporträt des Michael Sweerts 107

L. Huszár : Karlsburger Medailleure (1740—1780) 111

E. Ybl : Das schweizer »Picknick im Freien« (Franz Buchser und Paul Szinyei-Merse) 123

I. Berkovits : Mihály Zichy et la peinture belge 129

G. Ö. Pogány : L'héritage des peintres de la Grande Pleine Hongroise 141

J. Neumann : Das Werk Max Dvořáks und die Gegenwart 177

É. Eszláry : On the Development of Early Christian Iconography (Fourth Century Fragment from Asia Minor in the Budapest Museum of Fine Arts) 215

M. Boskovits : »Quello ch'e dipintori oggi dicono prospettiva« (Contributions to the Theory of fiftheenth Century Italian Art) Part I. 241

K. Garas : Carlo Carlone und die Deckenmalerei in Wien am Anfang des 18. Jahrhunderts 261

H. Szabolcsi : M. E. Lignereux, ébéniste illustre sous le Consulat (Un meuble signé de Lignereux au Musée des Arts Décoratifs de Budapest) 279

Kr. Passuth : Les »Huit«. Le premier groupe hongrois de tendance constructive (Analyse par genres de leur peinture) 299

RECENSIONES

Panofsky, Erwin: Renaissance and Renascences in Western Art *(M. Boskovits)* 159

Soltész, Zoltánné: A magyarországi könyvdíszítés a XVI. században (Elisabeth Soltész: Buchschmuck in Ungarn im 16. Jahrhundert) *(D. Radocsay)* 163

Zu den böhmischen Beziehungen der Barockskulptur in Ungarn (Blažiček, O. J.: Sochařství baroku v Čechách — Stech, V. V.: Die Barockskulptur in Böhmen) *(M. G. Aggházy)* 165

Zádor, Anna: Pollack Mihály (Michele Pollack) *(E. Révhelyi)* 171

Gerszi, Teréz: A magyar kőrajzolás története a XIX. században. (Histoire de la lithographie hongroise au XIXe siècle) *(Gy. Rózsa)* 173

Schramm, Percy Ernst: Sphaira, Globus, Reichsapfel *(J. Végh)* 319

Garas, Klara: Franz Anton Maulbertsch *(L. Vayer)* 322

Művészettörténeti Értesítő *(Gy. Rózsa)* 324

LES MONUMENTS D'ARCHITECTURE MÉDIÉVALE A PANNONHALMA

F. Levárdy

Reconstituant l'itinéraire suivi en Pannonie par les Hongrois venus pour conquérir le pays, Anonymus, notaire du roi Béla III relate que le prince Árpád et sa suite établirent un campement près du Mont Saint-Martin, burent à la source Sabaria et y firent boire leurs bêtes aussi. Montés au sommet, ils virent la beauté du paysage pannonien et s'en réjouirent.[1] Le chroniqueur du XIIe siècle n'est pas seul à se montrer sensible au charme des doux coteaux de Transdanubie qui n'en ont rien perdu aux yeux des touristes de nos jours et il faut bien admettre que ce charme n'a pas été sans influencer les premiers colons dans le choix de leur établissement. Les bénédictins venus pour s'installer à Pannonhalma avaient quitté le monastère romain de Sant'Alessio e Bonifazio, pour suivre Adalbert, évangélisateur de la Bohème, puis, la résistance de la noblesse bohémienne ayant obligé ce dernier à quitter le pays, ils vinrent du monastère de Břevnov, sur les instances du prince Géza, conduits, suivant la coutume bénédictine, par leur abbé Anastase, construire leur église et leur monastère sur le Mont Saint-Martin, en Hongrie, crête formée par l'érosion du vent, à la suite de différentes dislocations tectoniques des assises primitives du sol pannonien.

Une charte de fondation attribué au roi Saint Étienne rend compte de la création de ce monastère. Dans ce document, le roi garantit, sur l'intercession et suivant les conseils de l'abbé Anastase, des privilèges au monastère Saint-Martin,[2] élevé sur ce sommet dominant la Pannonie conformément aux initiatives de son père et achevé par lui-même. La date précise de ce diplôme (anno dominicae incarnationis millesimo I indictione XV, anno Stephani primi regis Ungrorum secundo) est de septembre-décembre 1001. L'original de ce document, interpolé selon l'avis de Breslau, fut rédigé, selon Szentpétery, en 1002.[3] Les Annales de Hildesheim situent la consécration de l'église de Pannonhalma à 1003; la Légende Hartvik en attribue la construction entièrement au roi Étienne Ier. Compte tenu de tous ces renseignements, il convient de penser que la première église de Pannonhalma fut construite de 996 à 1002. Nos sources sont unanimes à affirmer que l'église, tout autant que le monastère, furent placés sous le vocable de saint Martin de Tours qui, selon Hartvik, s'était construit sur le même emplacement une chapelle pendant son séjour en Pannonie.[4] Le passage en question de Hartvik, ainsi que la Légende Majeure de Saint Étienne attestent que la tradition concernant le lieu de naissance de saint Martin, qui influença certainement le choix de l'emplacement du monastère, était connue à Pannonhalma dès le XIIIe siècle. Datée de 1157, la lettre de fondation de Küszén, rédigée suivant celle interpolée aux environs de 1001, permet de supposer que cette tradition remonte à l'époque même de la fondation.[5] Elle se fonde sur des éléments de toponymie géographique, à savoir sur le nom de Sabaria Sicca, identifiable, sans risque d'erreur, à la rivière Cuha, signifiant également «sec»: «Pannosa» dans les sources médiévales; cf., selon Kerényi, au «pane» lettonien, au «panean» (Moosbruch) borussien et au grec «péneios». Ce ruisseau au lit profondément encaissé, pauvre en eau, mais susceptible de crues redoutables au printemps, constituait certainement une délimitation naturelle très caractéristique au moyen âge.[6]

En ce qui concerne l'histoire de la construction de l'église et du monastère, des documents du XIIe siècle nous apportent de nouveaux renseignements. Un diplôme daté du 11 avril 1137 et émanant du roi Béla II spécifie, en effet, que l'abbé David n'a ménagé ni les frais ni la peine, pour faire réparer, embellir et agrandir l'église primitive de Pannonhalma, qui fut, sur l'ordre du roi, reconsacrée par l'évêque Félicien d'Esztergom, secondé de plusieurs autres évêques.[7] Parlant de la destruction de l'église primitive, cette source invoque le *divinum iudicium*, sous lequel se cache, sans doute, un

fléau de la nature. Nous ne saurions guère accepter l'avis de l'historien d'art de l'ordre des bénédictins, selon lequel l'abbé David aurait fait construire une église entièrement nouvelle, car le texte du document que nous citons parle expressément d'*agrandissement*.[8] Le fait de la reconsécration ne suffit pas pour infirmer notre opinion.

Un diplôme émanant du roi András (André) II et daté de 1225 nous apprend que l'abbé Oros (Urie) (1207—1243), fit entièrement rebâtir le monastère, qui venait d'être dévasté par un incendie.[9] L'abbatiale fut consacrée en présence du roi et de la reine, par les évêques Böröck (Brictius) de Vác, Jacob de Nyitra et celui de Zengg. Selon le témoignage d'un diplôme de 1223, le roi fit don d'une terre au monastère, pour permettre à ce dernier la construction d'une église.[10] L'abbé bâtisseur, qui fut un des prélats les plus actifs de son temps, assista en 1215 au XIIe concile général (IVe de Latran), dont l'ordre du jour comprenant notamment des propositions visant à réformer l'ordre des bénédictins, dans l'esprit de celui de Cîteaux. En septembre 1215, l'abbé Urie reparaît à la cour du pape Innocent III, à Anagni. Après avoir passé l'hiver au Mont-Cassin, il se rend, en avril 1216, à Viterbe avec la suite du pape occupé à organiser la croisade; le 14 mai, il est à Todi et le 13 juin, à l'avant-veille de la mort du pape, à Pérouse. Tout porte à croire qu'il accompagna le nouveau pontife, Honorius III, à Gênes et à Pise. A son retour, il rejoignit les croisés du roi André II et se rendit en Terre Sainte en compagnie d'Ekbert, évêque de Bamberg et beau-frère du roi. Il revint dans son abbaye pendant l'hiver de 1217. Compte tenu des renseignements liturgiques concernant la cérémonie de la dédicace, les travaux se situent donc, à notre avis, entre 1217 et 1224.[11]

Les Mongols, dont l'invasion déferla alors sur la Transdanubie, assiégèrent Pannonhalma en 1242, mais, ainsi que l'atteste la chronique de Rogerius, le monastère résista aux tentatives des hordes nomades, peu versées dans l'art de conduire un siège en règle.[12] Il est cependant certain qu'il ne se tira pas tout à fait indemne de cette aventure, car une lettre, adressée au pape en 1244, prétend qu'il a été mis à sac et complètement détruit par les envahisseurs.[13] Cette jérémiade exagérée était sans aucun doute destinée à soutenir la demande de pouvoir vendre des indulgences.

La pierre tombale de l'abbé Sigfrid (1355—1365) offre de nouveaux renseignements concernant les travaux. Il nous apprend, en effet, que cet abbé avait, d'une manière fort louable, fait rénover son monastère.[14]

Un autre renseignement date de 1486. Le millésime gravé sur la console du coin NE du cloître atteste, en effet, que, sous la commende du roi Mathias, il y eut à Pannonhalma des travaux appréciables.

Venus en Hongrie par Břevnov et par Meseric, les bénédictins s'étaient installés à Pannonhalma sur l'invitation du prince. Si la tradition qui y voyait le lieu de naissance de saint Martin y fut pour quelque chose dans le choix de leur établissement, il faut également tenir compte de l'attrait que pouvaient exercer sur eux les colonies romaines. Or, aux environs de Pannonhalma, il n'y avait pas de colonies d'importance notable: les itinéraires ne citent, pour cette région, aucune *colonia*, ni même un *municipium*. Les fouilles entreprises par Viktor Récsei dans la proche vallée du Packallo ont, certes, permis de découvrir des vestiges d'architecture romaine, mais il serait exagéré d'attribuer à ceux-ci un attrait suffisant pour fixer le choix des premiers colons.[15] Un rôle bien plus important doit, par contre, être assigné au réseau routier, dont le tracé suit celui établi par les Romains. Elemér Lovas pense, en effet, que les deux routes romaines qui se rencontrent à Győr étaient reliées entre elles par un chemin desservant Pannonhalma qui touchait au village, en descendant le versant N de la colline du monastère.[16]

Aucun vestige architectural ne subsiste des premiers travaux qui durèrent cinq ou sept années. Seules des fouilles pourraient nous renseigner sur l'étendue du monastère primitif. Les archéologues anciens recherchaient les traces des travaux primitifs au niveau de la crypte rectangulaire.[17] Selon Henrik Horváth, les premiers bâtisseurs étaient venus de Cluny et du Mont-Cassin.[18] Tibor Gerevich invoque les origines romaines des premiers colons, ainsi que les rappels du San Lorenzo de Rome, de Montefiascone et de Venosa, qui se retrouvent dans les formes ornementales des premières constructions royales, pour supposer qu'il s'agit là de travaux de tailleurs de pierres italiens venus à Pannonhalma.[19]

L'abbé Anastase et ses religieux étaient effectivement originaires du monastère romain S. Alessio e Bonifazio: rien, après tout, n'interdit de penser que les dispositions architecturales de cette maison étaient demeurées vivantes dans leur mémoire. Sous l'abside de S. Alessio e Bonifazio, on trouve une crypte du Xe siècle, dont le mur O, rectangu-



Fig. 1. Pannonhalma, vu du SO

laire, se creuse d'un trône abbatial en plein-cintre. Devant celui-ci se trouve l'autel,[20] regardant vers l'E. Nous pensons que l'agencement de l'église primitive du Mont Saint-Martin remonte jusque là. En ce qui concerne le chevet plat de l'E, la question ne saurait se trancher aisément. Pour les Xe et XIe siècles, cette solution se retrouve tout aussi bien dans le domaine d'influence de Cluny qu'à Hirsau, à Petersberg, à Lorsch, au St.-Peter de Mayence, dans la crypte Wolfgang de l'église St.-Emmeram de Ratisbonne, qu'au San Lorenzo in Palatino, à Bolzano, ou encore en Dalmatie, dans les travaux des *magistri graeci*, qui s'échelonnent vers le N (Zara: San Lorenzo; Spalato: S. Eufemia; Trau: S. Barbara).[21] Sans connaître la structure intérieure des murs de fondation, il est impossible de décider, avec une certitude suffisante, si le chevet droit de notre église s'apparente aux monuments que nous venons de citer, ou bien s'il se rattache organiquement à l'architecture cistercienne du XIIIe siècle. La seule hypothèse que notre documentation nous permette d'avancer sans crainte d'erreur, c'est que l'église primitive de Pannonhalma comprenait une crypte. Or, comme les constructions de goût cistercien du XIIIe siècle ont conservé cette disposition, alors qu'à cette époque les cryptes devenaient rares, il est probable que le chevet droit vient encore de l'église primitive.

Notre hypothèse semble être corroborée du fait que l'église abbatiale de Tihany (1054), fille de Pannonhalma, ainsi que les cathédrales de Pécs et de Veszprém comprennent également des cryptes; la chapelle Toussaints de l'abbatiale de Pécsvárad, de même que les églises des villages voisins de Mánfa et de Mecseknádasd, toutes celles de la presqu'île de Tihany, ainsi que celle des religieuses de Veszprémvölgy, à Mámapuszta sont à chevet droit.

Aucun monument ni vestige ne nous permet de conclure à la qualité des détails. La durée relativement longue des travaux nous incite cependant à penser que la construction était en pierres. Elle avait cependant certainement une couverture en charpente apparente.



Fig. 2. Gargouille en marbre rouge, de l'ancien cloître

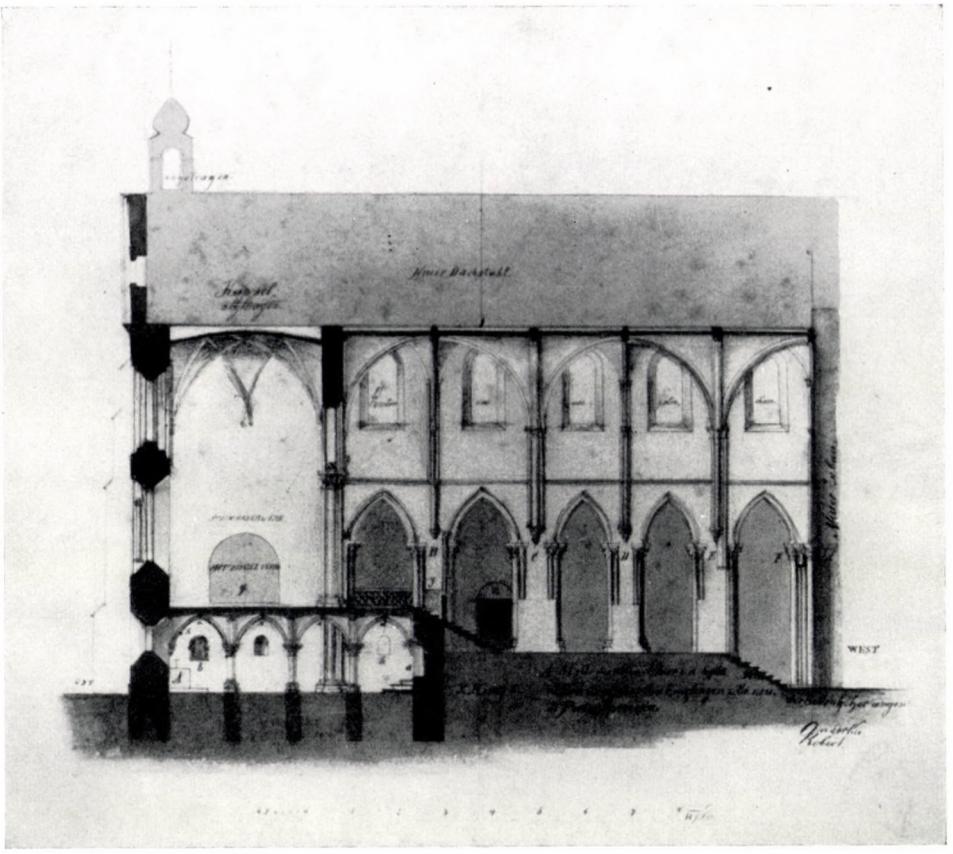

Fig. 3. Coupe longitudinale de l'église médiévale. (Dessin de R. Onderka, antérieur à la restauration de Storno)

Nous ne connaissons guère plus de vestiges de la deuxième construction non plus. La restauration entreprise au XIXe siècle a mis à jour un faisceau de colonnes à section cruciforme. Son chapiteau, orné d'oiseaux perchés parmi des feuilles, est fort détérioré. Les rinceaux, dont le dessin rappelle celui des entrelacs lombards, accusent une certaine affinité de formes avec une corniche de calcaire, conservée au Musée Lapidaire du Bastion des Pêcheurs, à Budapest, et provenant sans doute de l'ancienne église prévôtale d'Óbuda. Les figures d'oiseaux, dont la filiation iconographique reste à définir, semblent accuser une influence française.[22] Svelte, peu robuste, le pilier apporte une information très importante à la recherche archéologique, car il atteste que la deuxième église ne comportait pas plus de voûtement que la première et qu'elle était à charpente apparente. La destruction totale de l'église de l'abbé David permet d'ailleurs de conclure dans le même sens.

Au cours de travaux de réparation de la citerne, entrepris au milieu du siècle dernier, on découvrit, dans l'aire délimitée par les galeries du cloître, d'épais murs de fondation, qui devaient être, selon Czinár, ceux du monastère primitif construit sous le règne du prince Géza. Rudolf Gyulai, au commencement de notre siècle, n'y trouva plus qu'un pan de 50 cm environ, datant, de son avis, du XVIIe ou du XVIIIe siècle. Les recherches les plus récentes, vers 1937, n'y découvrirent plus rien.[23] Czinár et Gyulai pensent d'ailleurs que le cloître primitif avait à peu près les mêmes dimensions que l'actuel, mais qu'il était situé légèrement plus à l'E. On peut admettre que les murs de fondation mis à jour par eux provenaient effectivement du monastère primitif. Le cloître et les bâtiments annexes forment, en effet, dans la plupart des constructions de ce genre, l'élément le plus ancien, puisque les bâtisseurs devaient disposer d'un logement pour eux-mêmes, afin de pouvoir poursuivre leur ouvrage.[24]

Les bases des colonnes accouplées conservées parmi les monuments du XIIe siècle, au Musée Lapidaire, se rattachent sans doute à ce cloître. D'après Gyulai, elles avaient, à l'origine, leur place dans les baies du haut du cloître. Quant à nous, nous pensons qu'à l'instar des cloîtres du monastère primitif du Mont-Cassin, du Sant'Alessio

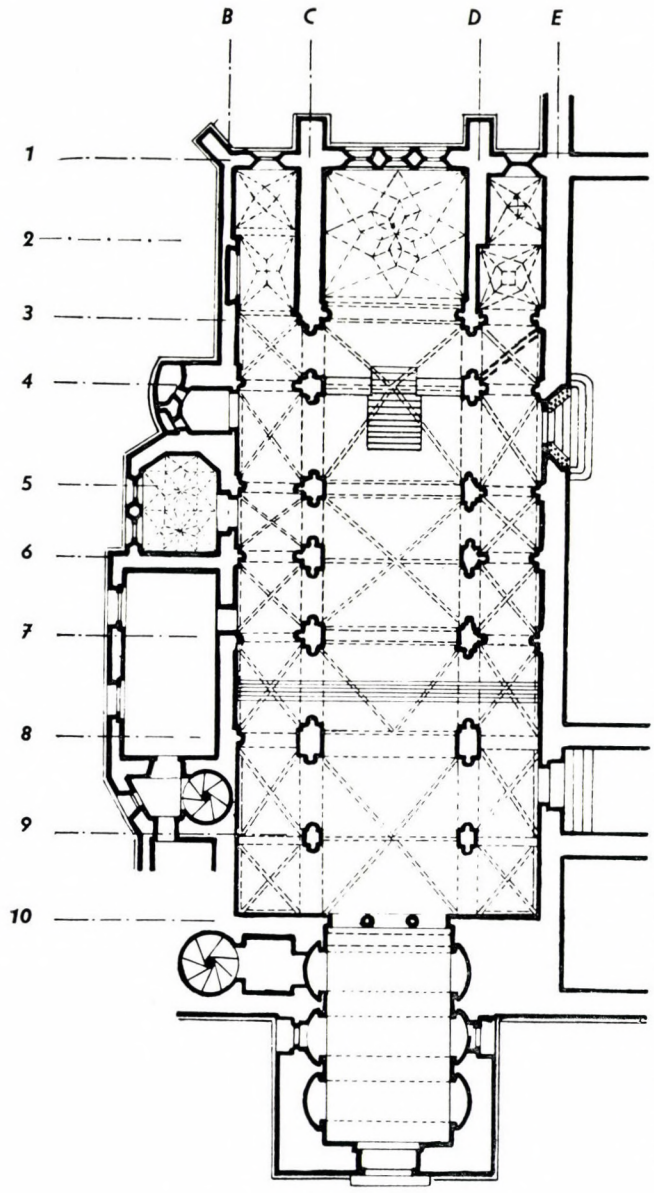

Fig. 4. Plan de l'église

e Bonifazio de Rome, d'Hauterive (1137), de Chiaravalle Milanese, de Montechiarugolo (Parme), de la cathédrale de Vérone etc., elles supportaient les colonnes geminées des arcades du rez-de-chaussée du cloître.[25] Point n'est besoin d'imaginer des colonnes bien massives, surtout si l'on pense que le cloître primitif ne comportait peut-être même pas d'étage et qu'il avait certainement une toiture en charpente apparente. Les vestiges retrouvés ne permettent guère une reconstitution.

Peu de renseignements écrits nous ont été conservés concernant l'état du monastère du Mont Saint-Martin au moyen âge. Le nombre des religieux permet de conclure aux dimensions du cloître; quelques observations éparses incitent à penser que l'agencement intérieur ne différait guère de l'habitude générale. Le témoignage des *Consuetudines Farfenses*, le plan de St.-Gall et l'exemple des abbayes plus heureusement conservées, notamment celui du cloître plusieurs fois restauré du Mont-Cassin permettent de penser que les locaux suivants se groupaient autour du cloître:

Rez-de-chaussée:

1. — L'*armarium*, où étaient conservés les livres et les documents de l'abbaye. En raison, sans doute, de sa proximité à l'église, ce local était appelé à Pannonhalma «*camera sancti Martini*». Il était certainement situé à l'emplacement de l'actuelle chapelle archiabbatiale, ou, plus exactement, de la sacristie de celle-ci.[26]

2. — La Règle bénédictine et les traditions qu'elle fonda rendent probable que la *salle capitulaire* se trouvait également près de l'église, sans doute à la place de l'actuelle salle des archives, dans l'aile E du cloître.

3. — Nous croyons que le *réfectoire* et la cuisine se trouvaient également au rez-de-chaussée, à savoir dans l'aile S du cloître, à la place de l'actuelle résidence archiabbatiale; d'autant plus que, sur la foi d'un renseignement assez tardif (il s'agit de l'inscription de la plaque de marbre apposée près de l'entrée de l'appartement de l'archiabbé), l'escalier d'entrée du réfectoire s'y trouvait jusqu'à 1734.

4. — Dans l'aile O du cloître se trouvaient, des deux côtés de l'entrée, de toute probabilité, l'auditoire et la salle de travail. Le dortoir (5) des religieux, le noviciat (6), ainsi que l'infirmerie (7) étaient certainement situés à l'étage.

8. — Maints diplômes font état de passages du roi à Pannonhalma. Il faut donc supposer, compte tenu des habitudes médiévales, qu'il existait aussi, si modeste qu'il fût, une hôtellerie, appelée *palatium* dans les textes de Farfa. Tout porte à croire qu'il se trouvait en dehors du carré du cloître, d'autant plus que dans les textes conservés il est question de deux cours. Celle nommée *area interior* était certainement le jardin délimité par les galeries du cloître, tandis que l'*area inferior* s'étendait devant l'hôtellerie, correspondant au côté cour du perron de l'actuelle entrée principale.

Il y avait aussi une citerne dans le cloître. Le bassin de marbre rouge plusieurs fois décrit, scellé actuellement dans le mur près de l'entrée du public, pour servir de bénitier (Fig. 2) était, à notre avis, le dispositif d'écoulement du *lavabo*. Originaire sans doute de la première moitié du XIIIe



Fig. 5. Pilier d'angle et sacrarium, dans la crypte



Fig. 6. Le sacrarium. Dessin de R. Onderka

siècle et présentant une certaine affinité avec les chapiteaux du cloître de Berchtesgaden, ce bassin devrait se rattacher, de même que le pavillon disparu de la fontaine, aux travaux de l'abbé Urie, encore que le caractère primitif de ses formes milite en faveur d'une ancienneté plus grande. La fontaine de SS. Quattro Coronati, à Rome, les affinités des chapiteaux de Karcsa avec Chur, le mortier de pierre du XIIe siècle conservé à Esztergom, ainsi que les analogies de Trèves et de Chéreng semblent soutenir cette hypothèse.[27]

*

Pannonhalma III est, quant à l'essentiel, identique avec l'abbatiale actuelle. Avant d'entrer dans le détail de l'analyse de cette construction du XIIIe siècle, nous devons cependant vérifier dans quelle mesure les éléments subsistants peuvent être considérés comme des monuments authentiques du moyen âge, pour tenter ensuite de dégager, de la structure des édifices, de l'économie de l'espace et des motifs d'ornementation, des conclusions plus précises.[28]

L'exposé détaillé des résultats d'une confrontation des textes conservés et des dessins dont nous disposons, avec l'état actuel des lieux, doit nécessairement être précédé d'un examen de l'ensemble des bâtiments existants, en vue d'en déterminer les éléments médiévaux authentiques. Confronté avec les plans plus anciens, le plan de l'abbaye accuse la conformité de son tracé avec la disposition médiévale. L'étude de l'élévation atteste cependant que la majeure partie en a été très profondément remaniée à partir du XVIe siècle et que les formes médiévales n'ont été sauvegardées que dans le noyau central de l'ensemble, à savoir que dans l'église et dans le cloître y attenant (Fig. 4).

A partir du milieu du XVIe siècle, les bâtiments de l'abbaye subissent les sièges sans cesse renouvelés des Turcs; la défense contre les assaillants exigera désormais les travaux de fortification de l'ensemble. En 1542, abandonnée par le convent, l'abbaye est mise à sac par les Turcs; les religieux n'y reviendront qu'en 1547. Au cours des années 50, une forte garnison viendra s'installer dans le fortin avancé, sans cesse plus exposé, de Győr.[29] Les subsides parcimonieux alloués à la forteresse ne permettent pas d'entreprendre des travaux d'importance; accablée par le manque de fonds, l'abbaye se bornera pendant longtemps à préserver son patrimoine médiéval des ravages irréparables. Aussi la lettre, datée du 1er octobre 1548, de l'archevêque d'Esztergom Pál Várday, du chancelier Miklós Oláh et du commandant Miklós Salm de la garnison de Győr ordonne-t-elle au capitaine du Mont Saint-Martin de faire réparer la toiture de l'église et des logements des religieux, afin de prévenir les ravages de la neige et de la pluie.[30] A la demande de l'archiabbé János Csanády, le roi Ferdinand ordonne, en 1550, aux trentenaires et aux préposés de la douane, d'exonérer de tous droits et taxes le transport des matériaux nécessaires à la réparation de l'église et des bâtiments abbatiaux du Mont Saint-Martin. En 1554, une semblable exonération fut accordée au transport de 8000 bardeaux, de 200 madriers et des clous nécessaires.[31] L'ingénieur italien Scalvinio, du génie militaire, est chargé de la direction des travaux de réfection de l'église et des bâtiments abbatiaux. A en juger des matériaux amenés sur les lieux, ses travaux se bornèrent pratiquement à la réparation des toitures. Renouvelés sans cesse à partir des

années 60, les assauts des Turcs finissent par aboutir et Pannonhalma tombera, pour un certain temps, entre leurs mains. Reprise en 1569, la forteresse, d'après la lettre du gouverneur István Fejérkövy qui demande des secours, «présente un atroce tableau de destruction et de dépérissement». L'empereur Maximilien accorde un secours de 200 florins pour la réparation de l'enceinte fortifiée; d'autres documents attestent que les serfs de la région transportent sur les lieux du bois en grume pour les travaux. On connaît aussi le plan, établi en 1572 par Giulio Turckho; il n'enregistre, malheureusement, que l'état de l'enceinte fortifiée, car la vue qu'il esquisse ne permet pas de conclure à celui des bâtiments de l'intérieur.[32] En 1575, un incendie ravage l'abbaye et l'enceinte fortifiée; en 1576, un nouvel incendie détruira les réparations effectuées par Orbán (Urbain) Suess.[33] Le feu fera de nouveaux ravages en 1585; par la suite, les documents signalent la construction de maisons d'habitation, d'un grenier et d'une boulangerie, ainsi que le creusement d'un puits. En 1594, l'ensemble tombera encore entre les mains des Turcs.

C'est au gouverneur György (Georges) Himmelreich qu'incombera de faire disparaître les ravages les plus profonds, occasionnés par 54 années d'occupation turque. Les textes de nos sources donnent à entendre que les travaux de restauration se bornent essentiellement à des réparations de toitures.[34] Ces travaux seront poursuivis par les archiabbés successifs Mátyás (Mathias) Pálffy, Placide Magger[35] et Egyed (Gilles) Gencsy.[36] Leurs efforts seront cependant constamment frustrés par les nombreux incendies, occasionnés autant par l'incurie de la garnison que par les incursions turques. Vers la fin du siècle, les archiabbés Márton (Martin) Rumer et Placide Lendvay s'efforceront de mettre fin, par les mêmes moyens, «à l'état déchu du monastère de St.-Martin».[37] En ce qui concerne l'église, des informations précises, datant du règne de l'archiabbé Egyed (Gilles) Karner (1699—1708) attestent que ce supériur fit réparer et compléter le portail S de l'église et les entrées de la crypte.[38]

De nouveaux efforts de restauration seront tentés sous le règne de l'archiabbé Benedek (Benoît) Sajghó: la reconstruction baroque comprendra la galerie S du cloître et l'aîle de bâtiment contigue; les murs de l'église, qui ont vu les assauts des Turcs, tant d'incendies et même un tremblement de terre, seront renforcés au moyen d'ancres de fer et les bardeaux de bois de la toiture remplacés par des tuiles. Des peintures orneront les murs de l'église.[39]

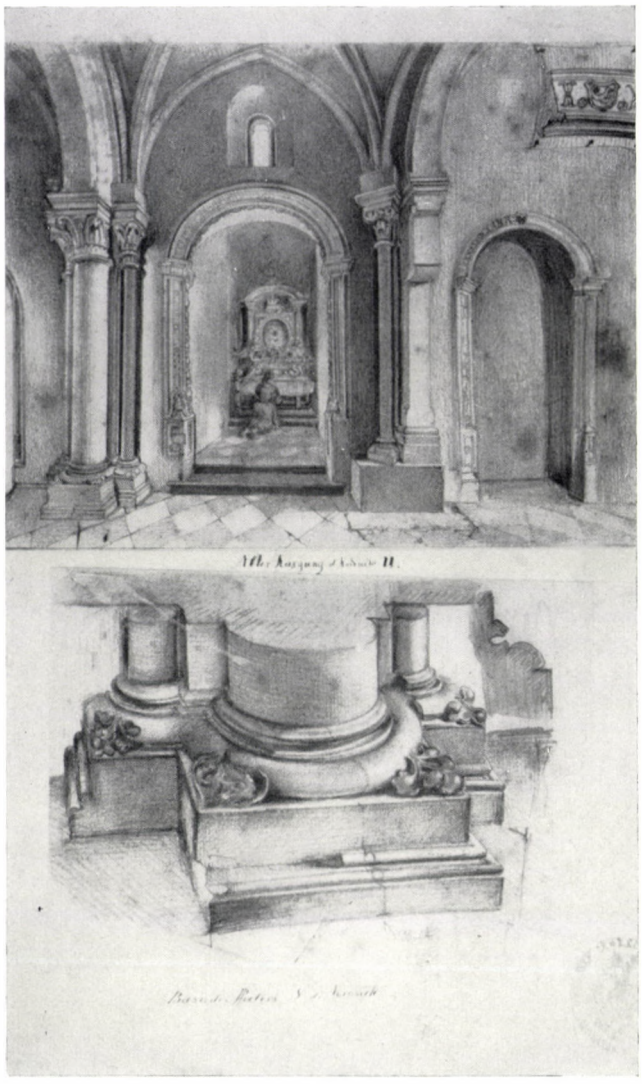

Fig. 7. L'ancienne chapelle de la Vierge. Dessin de R. Onderka

Daniel Somogyi, son successeur, fait établir un grand projet de restauration, dont l'auteur est, à en juger du plan et des dessins d'élévation, Jacob Fellner. La réalisation en eût risqué de faire disparaître non seulement l'enceinte fortifiée et les travaux achevés sous l'égide de Sajghó, mais encore la presque totalité des constructions médiévales qui subsistent. Il n'eût, en effet, conservé que la moitié E de l'église, à partir de la *porta speciosa*. Décrétée par le roi Joseph II, la dissolution des ordres religieux empêcha cependant la réalisation de ces travaux, qui eût occasionné des dégâts irréparables, au point de vue historique.[40]

Après le rétablissement de l'ordre, l'archiabbé Chrysostome Novák se borna d'abord à renouveler le mobilier de l'église. Ensuite, il chargea Joseph Engel, puis, après la mort de celui-ci, János (Jean) Páckh, de la reconstruction de la façade O de l'ég-

lise.[41] En 1828, le convent général approuva le devis de J. Páckh, qui était d'un montant de 47.000 florins, puis d'août 1828 jusqu'à août 1832, ce fut la démolition de l'ancienne façade et du campanile baroque de l'église, et la construction de l'actuel clocher. Les travaux proprement dits, qui affectèrent les détails médiévaux de l'église, s'achevèrent en 1830. Ceux du revêtement en pierre de la tour et de la finition de sa partie supérieure subirent pourtant quelque retard, autant en raison des difficultés de transport pour les pierres, que de l'épidémie de choléra de 1831.[42]

Des travaux de restauration d'importance notable eurent lieu sous le règne de l'archiabbé Chrysostome Kruesz. Conseillé par Arnold Ipolyi, Kruesz chargea Ferenc (François) Storno, de Sopron, de la restauration de l'église. Storno restaura la crypte en 1868; l'année suivante, il soumit à l'archiabbé un projet détaillé, «concernant le ravalement de toute l'église et le rétablissement des éléments défectueux». La partie E de l'église fut restaurée par ses soins en 1870—71; la chapelle Saint-Benoît et celle de la Vierge-Marie en 1872; le nouveau maître-autel fut achevé en 1873. A la suite de la décision de la commission d'archéologie de l'Académie des Sciences de Hongrie, Storno poursuivit ses travaux de restauration en 1874, par l'élimination des détails de style classicisant et par la réfection de la partie O de l'église. La chaire et l'orgue neuf furent mis en place à la même date. Après une interruption assez longue, Storno terminera ses travaux à Pannonhalma par la reconstruction du cloître.[43]

Jusqu'à ces derniers temps, c'est-à-dire jusqu'à l'avénement de l'archiabbé Chrysostome Kelemen, les éléments médiévaux de l'ensemble ne subirent aucune modification. La série des travaux de reconstrucion prit fin en 1938, par l'aménagement d'une rangée de chapelles au lieu du chemin de ronde situé dans les combles du bas-côté septentrional.

Avant d'entrer dans l'appréciation des différents détails, nous tenons, afin de permettre une orientation indispensable, à exposer brièvement l'agencement intérieur de l'abbatiale (Fig. 3). L'accès à l'intérieur, qui est à trois nefs, se fait par le portail du clocher-porche, de style classique, oeuvre de J. Páckh. L'arcade ternée en coulisse, appelée à soutenir la tribune d'orgue, sépare très nettement la porche. La nef principale se compose de trois éléments très distincts. La dernière travée et demie de la partie E comprend le sanctuaire, surélevé de 15 marches, sous lequel se situe la crypte, qui est également à trois nefs. Un exhaussement de 5 marches limite très nettement, sur toute la largeur de l'église, la partie médiane du dernier tiers de l'espace intérieur. A l'origine, cette partie médiane comprenait deux travées, couvertes d'une voûte sexpartite, mais elle perdit, au cours des travaux déjà, la moitié d'une travée au bénéfice du sanctuaire, situé au delà de l'arc triomphal. La partie médiane, qui servait certainement de choeur des moines, communiquait avec le cloître par la *porta speciosa* s'ouvrant du bas-côté S. La destination de la porte actuellement murée qui s'ouvrait sur le bas-côté N, n'a pu être éclaircie. Le chevet plat à l'E, l'absence du clocher, et les formes de l'élévation semblent accuser l'influence de l'architecture cistercienne, mais la présence de la crypte renvoit à des traditions plus anciennes. Tout comme le sanctuaire, les deux travées de l'extrémité E de chaque collatéral sont surmontées d'une voûte réticulée, sans doute ajoutée au cours des travaux de restauration. A l'origine, les bas-côtés étaient certainement plus courts d'une travée et se terminaient, comme le choeur, par un mur rectangulaire à l'E. Le collatéral N est flanqué par la chapelle St-Benoît, dont le portail, la voûte à clef pendante, la rose à remplage de vessie de poisson, ainsi que les remplages conservées au Musée Lapidaire, permettent de situer l'origine aux dernières années du XVe siècle. Le portail N de l'église a été muré lors de la construction de cette chapelle. Sa voisine immédiate à l'E est la chapelle de la Sainte-Vierge, construite par Storno à l'emplacement d'une ancienne chapelle du même nom, dont il n'a gardé que le portail renaissance. Un portail du même style encadre la niche du baptistère. A l'O, la chapelle St-Benoît est flanquée par la sacristie, qui est de style baroque.

Une étroite galerie passe au dessus du collatéral N. Semblables à des meurtrières, ses fenêtres, actuellement masquées par les combles de la sacristie, donnaient jadis en plein air. A l'origine, c'était sans doute un chemin de ronde; sous sa forme remaniée, c'est actuellement une chapelle à six autels.

La crypte prend accès par deux portails en plein cintre, s'ouvrant de chaque côté des marches qui conduisent au choeur. Une niche en plein cintre, à revêtement de marbre s'enfonce dans son mur O; appelée «siège de St.-Étienne», elle servait probablement de trône abbatial. Le mur E est percé de trois fenêtres en plein cintre, fortement ébrasées.

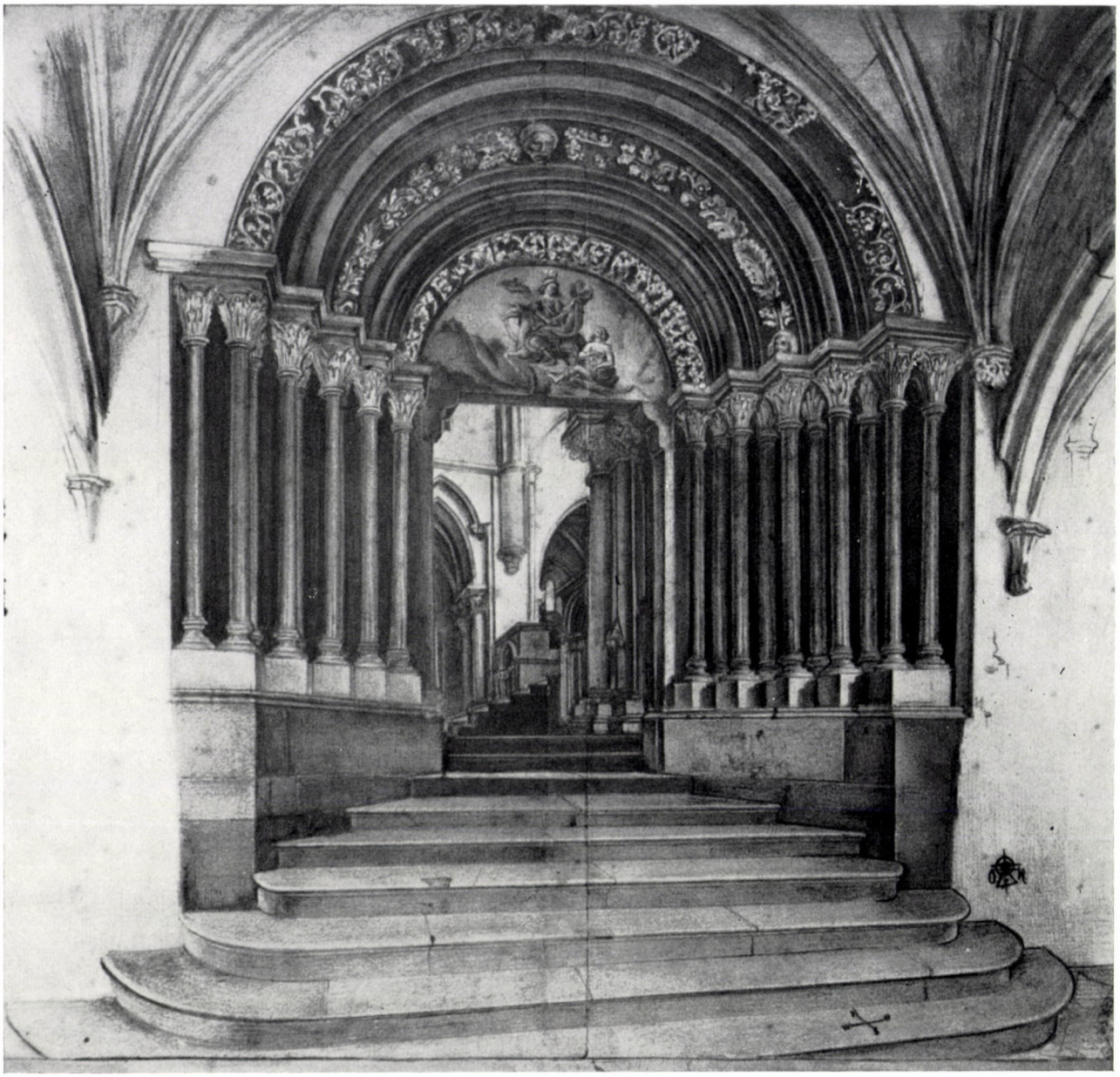

Fig. 8. Le portail S (porta speciosa) de l'église. Dessin de R. Onderka

Une niche servant à garder des objets du cultes s'enfonce dans le mur N. Face à elle, une autre niche, encadrée de colonnes, interrompt la surface du mur S; c'était, à en croire le témoignage de sa conduite d'écoulement actuellement bouchée, un *sacrarium* (Fig. 5). La base du pilier placé dans l'axe de ceux de l'arc triomphal et indépendant de l'agencement des colonnes atteste que la crypte a été aménagée en modification du plan primitif.

La première travée du mur gouttereau N à l'O de l'arc triomphal atteste également ces modifications du plan initial. Au cours des travaux, on a abandonné les arcatures aveugles et opté pour des corniches. Le mur gouttereau du S est percé de fenêtres en plein cintre. Le sanctuaire s'éclaire par les trois fenêtres en plein cintre du mur E et par la rose située au dessus de celles-ci. La seule fenêtre que possédait le bas-côté N a été murée au XIXe siècle, lors de la construction de la chapelle de la Sainte-Vierge.

Un portail de facture simple s'ouvre dans la dernière travée O du collatéral S, qu'il relie à la galerie borgne O du cloître. Celle-ci doit être considérée, suivant la tradition très caractéristique qui régit l'aménagement intérieur des monastères cisterciens, comme la ruelle des frères convers.

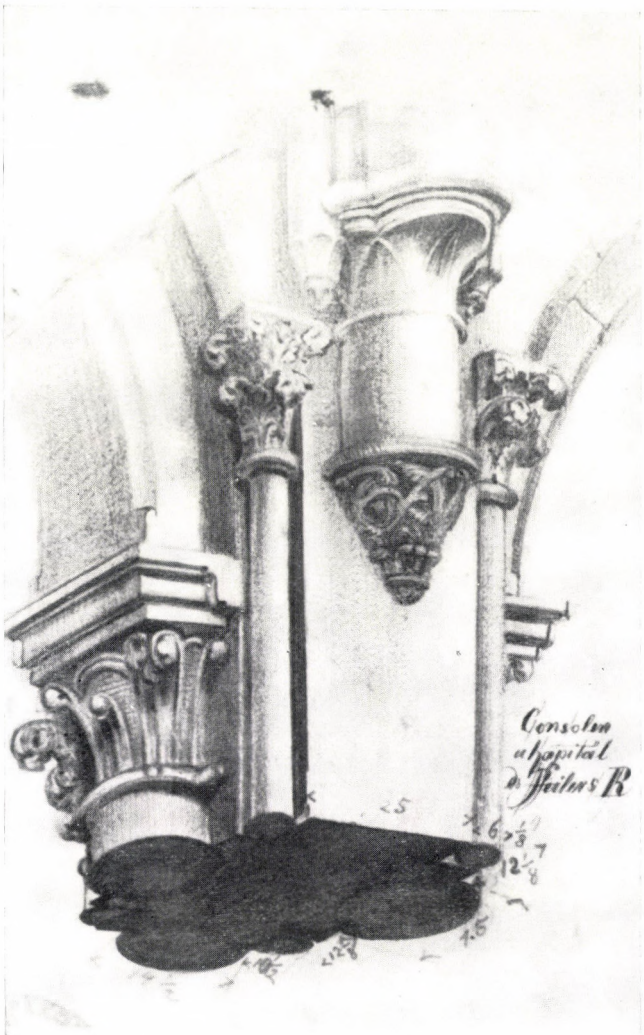

Fig. 9. Les chapiteaux du pilier C/5. Dessin de R. Onderka

L'économie intérieure de l'abbatiale est un exemple typique d'église de religieux où la présence d'un public profane n'était pas prévue. Le sanctuaire était réservé à l'abbé officiant entouré de ses acolytes, tandis que les religieux étaient placés dans les stalles se faisant face dans la partie médiane et que les convers illettrés occupaient les dernières travées, pour y assister au culte et chanter les heures.

Du collatéral S, on accède au cloître par le portail à colonnettes, richement orné, de la *porta speciosa* (fig. 8). Ainsi que l'atteste le millésime gravé dans la console du coin NE, le cloître a été bâti — sans doute à l'emplacement même où il se trouvait au XIIIe siècle — en 1486, sous la commende du roi Mathias, en même temps que les voûtes du sanctuaire et les prolongements des bas-côtés. Seules les galeries N, E et O en sont d'une conservation relativement bonne, car l'aile S a été complètement remaniée sous le signe du baroque. La chapelle St-Étienne, qui s'élève à l'angle N-E, sur l'emplacement de l'ancienne chapelle des Infirmes, ainsi que toutes les arcades du cloître sont l'oeuvre de Storno.

En ce qui concerne l'authenticité des différents détails, il convient de grouper l'ensemble en deux catégories, d'ailleurs très nettement délimitées. Les bâtisseurs antérieurs au milieu du XIXe siècle, c'est-à-dire à l'historisme, traitaient d'une manière parfaitement souveraine le patrimoine architectural reçu. Les ajoutages et les constructions nouvelles s'exécutaient toujours dans le style du temps. C'est ainsi que, par exemple, l'archiabbé Egyed (Gilles) Karner a fait rénover dans le style baroque, celui de son époque, les portails de l'entrée de la crypte et aussi, sans doute, les chapiteaux et les socles des colonnes de la *porta speciosa*.[44]

Au cours de l'exécution des travaux de János Páckh, il s'est avéré nécessaire de réunir le clocher neuf au gros oeuvre de l'église. L'architecte, qui était un des principaux représentants du classicisme hongrois, procéda au renforcement du couple de piliers C7—D7 en parfaite conformité avec le style du clocher et construisit une galerie d'accès à la tribune d'orgue, soutenue par des colonnes classiques.

L'apparition des styles historiques, dont Storno fut l'artiste à Pannonhalma, marque un événement important dans la restauration des monuments d'architecture. Selon l'historien attitré de l'Ordre, Storno «épargna avec piété tout ce qui pouvait se conserver», par contre «dans toutes les réparations nécessaires, il imite scrupuleusement les modèles dont il dispose».[45] L'examen des travaux exécutés sous sa responsabilité permet cependant de constater qu'à maintes reprises, Storno se départit de la scrupuleuse discrétion qui lui est attribuée fort gratuitement par cet auteur, son contemporain. Lors de l'exécution d'éléments nouveaux, il abandonnait l'art naïf qui avait inspiré les détails anciens. Ses dessins d'atelier et les ornements sculptés réalisés d'après eux révèlent un académisme sec et mesquin. Il suffit de comparer deux feuilles des Dessins qui portent sa signature, pour se faire une idée — peu flatteuse — de cette «imitation scrupuleuse des modèles», dont il se fait gratifier.[46]

Lorsqu'il s'agit donc d'apprécier l'authenticité des détails conservés, il faut, en premier lieu, soigneusement vérifier les travaux de Storno, pour déterminer, au moyen de confrontations, les changements que les remaniements entrepris par lui

firent subir aux éléments médiévaux, qui avaient été presque parfaitement conservés jusqu'au milieu du XIXe siècle. Ces vérifications sont considérablement facilitées par les crayons très précis, faits par Robert Onderka en 1859, à l'intention des publications de la Zentral-Baumission, ainsi que cela ressort d'une lettre à signature illisible, datée du 27 octobre 1859 et adressée à Arnold Ipolyi. L'auteur de cette missive y prie Ipolyi de rédiger des commentaires à ces dessins.[47]

Le dessin en perspective sur lequel Onderka a consigné l'intérieur de l'église, permet de constater que les restaurations entreprises par Storno n'en ont affecté ni les grandes lignes, ni la structure. Storno s'est en effet contenté de raccorder aux détails de style gothique précoce la dernière travée de la moitié O de l'église, qui avait été bouleversée par les travaux de Páckh et inorganiquement rattachée à la partie médiévale. Il a fait modifier les deux derniers piliers en partie de style classique, dont nous avons déjà parlé, pour les rendre conformes aux détails existants de l'église et il y a ajouté des chapitaux à feuillage. De plus, il a partagé en deux la grande arcade unique et parfaitement étrangère à l'agencement de l'église, qui se rattache à la tribune d'orgue, prolongeant ainsi la suite d'arcades jusqu'au clocher. A l'origine, il voulait continuer la voûte sexpartite même dans la porche, mais en raison des frais considérables que cela n'eut pas manqué d'entraîner, le convent général modifia ce plan, imposant à Storno la solution inorganique qui subsiste actuellement. Sur le dessin, 12 marches donnent accès au sanctuaire, tandis que le choeur des moines, qui occupe la partie médiane de l'église, se sépare par 8 marches du choeur des convers. Actuellement, on accède au sanctuaire par 15 marches, tandis que l'exhaussement qui partage tout l'intérieur en deux, n'a que 5 marches de haut. Le dessin de la *porta speciosa* établi par Onderka atteste également qu'il ne s'agit pas là d'une erreur du dessinateur, car on y aperçoit, à l'intérieur du portail, deux marches encore et nous savons aussi par les notes de Storno que ce fut cette «bosse» s'élévant à l'intérieur, qui l'obligea à rabaisser de deux marches le plancher de toute la partie médiane de l'église. Les bases des piliers révèlent d'ailleurs très clairement cette modification. Le même dessin prouve à l'évidence que Storno a substantiellement transformé les piliers de la partie médiane, dont les fonctions n'étaient plus les mêmes. A l'origine, l'église médiévale de Pannonhalma servait, en effet,

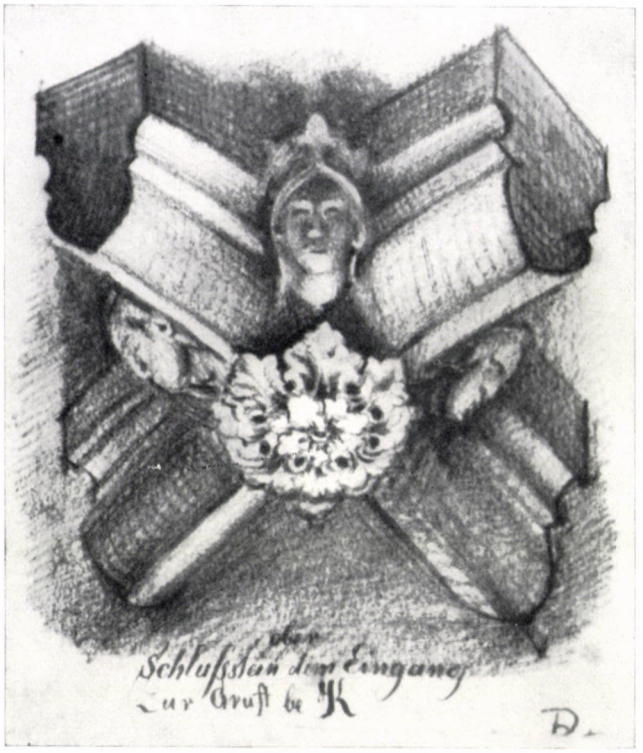

Fig. 10. Clef de voûte de la partie O de la crypte

au culte célébré par des religieux bénédictins. Propre au baroque, l'évolution subjective de l'esprit religieux eut pour suite une pénétration d'abus individualistes jusque dans la liturgie officielle et ce n'est que le XIXe siècle qui apporta une réaction rationaliste. Les abus disparurent et, peu à peu, la liturgie officielle perdit du terrain; pour dire leurs prières, les moines n'occupent plus la partie médiane de l'église, mais la tribune d'orgue, puis la salle capitulaire. Au commencement du siècle, le souvenir du choeur ancien était complètement perdu, de sorte que personne ne voyait d'inconvénient à entreprendre cette transformation, qui devait partiellement faire disparaître une forme architecturale désormais vide de sens.

Perturbant la structure symétrique des piliers des grandes arcades, l'architecte médiéval tronqua le bas du fût de chaque colonne engagée des murs des fenêtres hautes, appuyant, aux deux tiers de la hauteur de l'église, sur une console le morceau qu'il en conservait et aplanissant le tiers inférieur, afin d'obtenir la place nécessaire aux stalles de choeur placées face à face. Cette particularité se retrouve aussi dans les édifices cisterciens de France, d'Italie etc. La coupe longitudinale d'Onderka révèle très clairement cet aménagement en plan des deux tiers inférieurs des fûts (fig. 7).



Fig. 11. Une console de la crypte

Storno allégea les formes qui le choquaient, transformant les coins saillants en pans coupés, qu'il subdivisa au moyen de colonnes engagées et dota de bases le côté intérieur des piliers.

Il n'a pas modifié la structure de la crypte, se bornant à rabaisser le plancher de l'église et à lui permettre de supporter le pavage, probablement baroque, qu'il devait recevoir par la suite.

Selon le témoignage de la vue de l'extérieur de l'église, dessinée par Onderka, le mur E du sanctuaire n'a subi aucune modification notable. Storno a «restauré» la rose et a remplacé les colonnettes disparues des fenêtres en plein-cintre des deux extrémités.[48] Défigurée par suite des tremblements de terre, la rose comprend, sur ce dessin, des rais et un oeil central. Storno supprima ces détails, qui étaient certainement des ajoutages secondaires et, méconnaissant grossièrement les formes originelles de la rose, il y plaça un vitrail de son cru, représentant saint Martin. Storno est aussi l'auteur des chapiteaux des colonnettes ornant les niches à siège et celle servant à l'entreposage des objets du culte.[49]

Le dessin d'Onderka représentant la *porta speciosa* atteste que Storno a supprimé l'exhaussement de deux marches qui existait à l'intérieur du portail et qu'il a réaménagé les marches de ce dernier, sans doute pour faciliter la communication avec le cloître. Il n'a touché ni aux colonnes accouplées de l'ébrasement du portail, ni à leurs bases socles, qui tirent sur le baroque et se borna à réparer l'ornementation sculptée, très endommagée, des voussures. Le tympan en plein cintre du portail s'orne actuellement d'une peinture de Storno, représentant saint Martin. Sur le dessin d'Onderka, on voit une peinture de style classicisant, consacrée au même sujet.

Les dessins d'Onderka permettent de déterminer les proportions exactes des réparations effectuées par Storno. Apparentées au baroque, les formes des bases nous obligent cependant à reposer la question des origines médiévales du portail.

Les graffiti gravés dans la pierre et datés attestent que le revêtement des stylobates et de l'ébrasement, ainsi que le matériau et le modelé des marches n'ont subi aucune modification depuis 1578. Le signe lapidaire, très soigneusement gravé à un endroit bien en vue, sur la colonne extérieure de droite, certifie que les fûts sont également authentiques. Les bases en marbre gris des colonnes datent cependant du XVIIe siècle. Ceux en calcaire, que leurs dimensions permettent d'ailleurs de considérer comme les originaux supprimés lors des restaurations effectuées sous l'égide de l'archiabbé Karner, ont été découverts au cours des travaux de Storno et sont actuellement conservés à la bibliothèque de l'abbaye. Le dessin d'Onderka permet encore de constater que la peinture, en imitation de marbre rouge, des voussures de calcaire du portail, n'a pas été une «trouvaille» de Storno, car elle lui a été léguée par les restaurateurs baroques. Ces derniers sont également responsables des dorures baroquisantes des chapiteaux.

Signée par Onderka, la vue de la chapelle de la Sainte-Vierge (Fig. 7) contient un précieux renseignement concernant le pilier qui se trouve à l'E de cette chapelle. La situation de cette colonne d'angle et la console de l'arc doubleau incitent, en effet, à supposer qu'au XIIIe siècle, le collatéral N se terminait à cet endroit; quant aux bases, de forme peu banale, ils semblent prouver que le choeur du collatéral s'y trouvait, sur un sol exhaussé alors d'une ou de deux marches. La niche, sertie dans un encadrement de style renaissance, existait peut-être depuis toujours, servant à garder des objets liturgiques.

Au dessus de la chapelle de la Saint-Vierge, on voit sur le dessin d'Onderka une fenêtre en plein cintre. L'ouverture en fut murée par Storno, lors de la reconstruction complète de cette chapelle, mais l'encadrement demeure inchangé.

Les lésions de la base du pilier B4 furent réparées par Storno, mais les restaurateurs n'ont pas modifié sensiblement les griffes. Storno fit retravailler la surface de la pierre, de sorte que l'on n'y trouve plus de traces d'outils anciens, mais les éléments d'ornementation conservés doivent être considérés authentiques. Les mêmes considérations s'appliquent à la base du pilier voisin vers l'O, ainsi qu'aux chapiteaux de ceux qui flanquent la porte de la sacristie.

Les éléments d'ornementation du pilier C5 sont également conformes aux détails que le dessin d'Onderka enregistre avec une précision de photographie; Storno s'y est contenté de supprimer la console apparemment sans destination, qui se rattachait au coin du tailloir du chapiteau de la demi-colonne O (Fig. 9). Même le chapiteau de la demi-colonne O du pilier C6 doit être considéré, sur la foi des dessins d'Onderka, comme authentiquement médiéval. On y retrouve d'ailleurs une console à destination inconnue, analogue à celle que nous venons de signaler.

Seule la moitié E du pilier C8 sortit indemne des travaux effectués sous la responsabilité de Páckh. Storno en supprima le chapiteau de style classique, en reconstitua la partie S et la compléta par des chapiteaux de son cru.

Le dessin d'Onderka certifie que les travaux de Storno n'ont absolument pas touché à la clef de voûte, dans la travée du collatéral S, située à l'E de la *porta speciosa* (Fig. 10). Ce fait est par ailleurs confirmé par des notes écrites. Le compte-rendu de l'archiabbé Kruesz, paru dans la revue *Archeologiai Értesítő* (Bulletin d'Archéologie) précise, en effet, que la restauration n'a pas touché aux voûtes et qu'il a fallu seulement refaire les nervures du collatéral N, qui s'étaient ouvertes «en accordéon» et qui ont été ensuite garanties au moyen d'ancres placées sous les combles.[50]

On peut, en outre, aisément constater que les travaux de restauration entrepris par Storno n'ont en rien affecté le chapiteau de la demi-colonne O du pilier D4, le côté N du pilier D5, les chapiteaux O et la console N du pilier D6, ceux de la demi-colonne E et de la petite colonne NE du pilier D7, sa console N et ses chapiteaux SO, et enfin les chapiteaux E du pilier D8, laissés intacts par Páckh.

Nous connaissons, grâce aux dessins d'Onderka représentant la crypte, l'état dans lequel se trouvaient, avant la restauration, plusieurs colonnes et consoles, ainsi que le *sacrarium*, qui s'enfonce

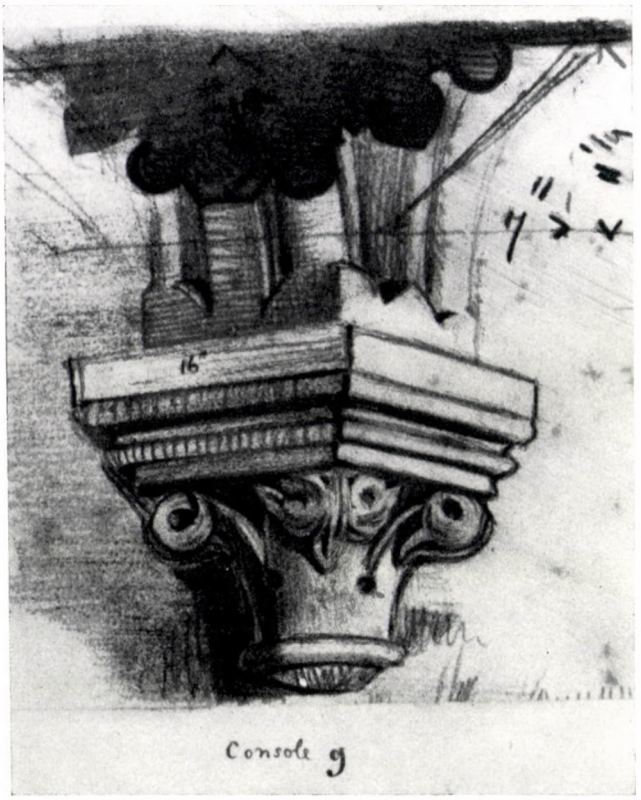

Fig. 12. Une console de la crypte. (Détail d'un dessin de R. Onderka)

dans le mur S. Ces dessins attestent que ces éléments n'ont subi aucun changement, tout au moins quant à leurs formes (Fig. 12—13). Les traces de peinture, qui subsistent à différents endroits (p. ex. aux bases des piliers N et S et sur la colonne D*/IV montrent en outre que les hommes de Storno ont fait montre, dans la crypte, d'une retenue plus grande, même pour le remaniement des surfaces. Storno a par ailleurs complété, avec un ciment d'une teinte plus foncée, les ébrêchures de la tête de moine ornant la console D4, qui serait, selon la tradition locale, le portrait de l'abbé Urie, bâtisseur de l'abbaye.

En confrontant les réparations de Storno avec les dessins d'Onderka, l'examen des pierres utilisées par lui permet d'identifier les détails ajoutés, dont les dessins ne font pas état. Ainsi par exemple, la base du pilier C5 doit être considérée comme entièrement neuf, tandis que la moitié N de celui du pilier C4 a été fortement complétée. Ici, ce sont surtout des coins et des griffes qui ont dû être réparés. Le tore très saillant du pilier C7 a été renouvelé par Storno, qui a, en outre, rapiécé en plusieurs endroits le fût de la colonne engagée. Les traces d'une réparation considérable se remarquent

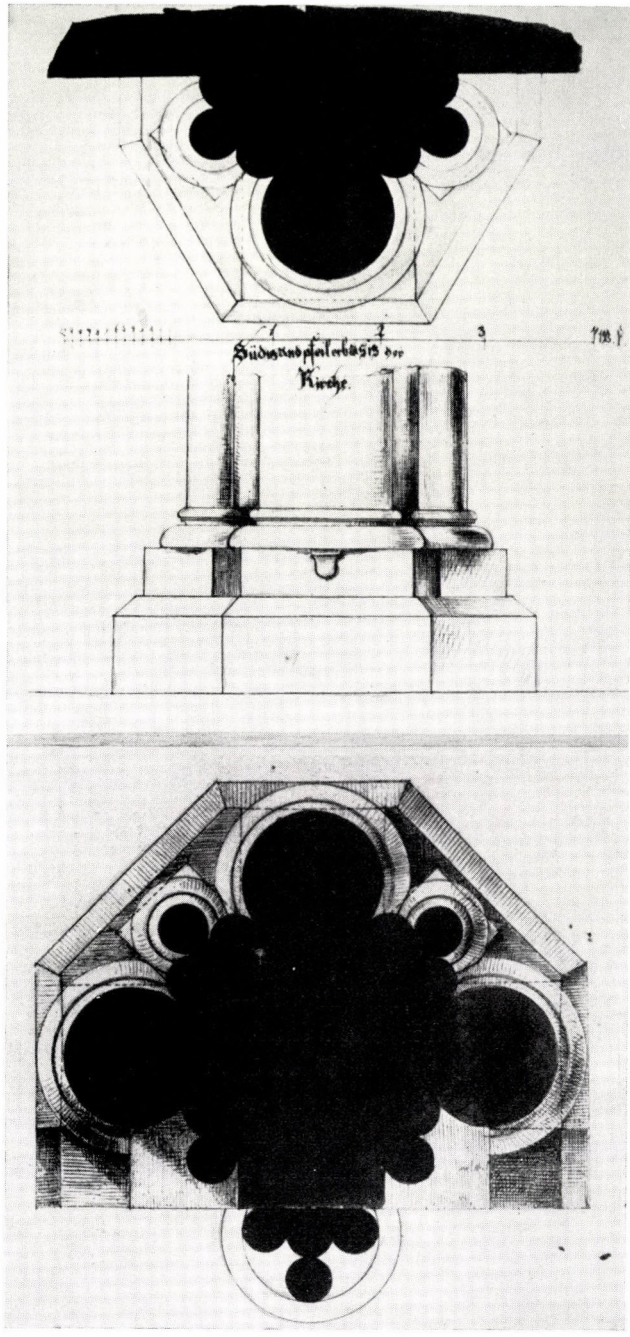

Fig. 13. Pilier engagé et pilier d'arcade, dans la partie S de l'église

aussi sur la base du pilier engagé B7. La colonne S du pilier engagé E3, qui manquait, a été remplacée par Storno.

Le grattage de la couche de chaux qui couvrait les murs en a fait disparaître toute trace des peintures primitives. Seule la crypte en garde quelques indices très parcimonieux. C'est ainsi que sur le mur S de la crypte, dans la travée DII—DIII, Rómer renonnaissait encore, après la restauration, une figure équestre de saint Martin,[51] dont on devine actuellement tout juste la place, puisque rien n'a été fait pour sa conservation. Sur le mur N, on reconnaît des croix de consécration. Nous avons déjà parlé de la peinture des colonnes et des bases de piliers. Les traces de peinture qui subsistent permettent de constater que les corbeilles des chapiteaux ont été repeintes par Storno, avec un rouge et un bleu criards. Contrairement à la plupart des restaurateurs de son temps, il faisait cependant preuve d'une certaine retenue, en ce qui concerne la peinture des surfaces. Il a cependant employé des représentations soit ornementales soit figuratives, pour décorer les niches, les colonnes et les encadrements de fenêtres du sanctuaire, les voûtes de la nef principale, la chapelle St-Benoît et le tympan de la *porta speciosa*.

Pendant la première période de ses travaux, qui se situe du vivant de l'archiabbé Kruesz, il convient d'apprécier, chez Storno, une certaine retenue, qui le distingue à son avantage des autres restaurateurs de son temps. La source de cette retenue se trouvait dans le contrôle permanent exercé sur lui par l'archiabbé Chrysostome Kruesz, pieux et dévoué conservateur du patrimoine médiéval de son abbaye. La correspondance, actuellement conservée à la collection Storno, à Sopron, atteste le soin scrupuleux et compétent qu'il y apportait.

Pendant la troisième période de ses travaux (1882—86), postérieure à la mort de l'archiabbé, l'imagination domina les activités de Storno, au détriment d'une scrupuleuse volonté de conservation, fondée sur l'examen approfondi des détails existants. C'est à cette époque que Storno donna au cloître son aspect actuel. Des dessins d'Onderka, nous ne connaissons que les voûtes de la galerie N et quelques consoles, méconnues à cause du crépi qui les recouvrait. La vue naïve de Xavér Zsoldos n'en donne pas moins une idée de l'intérieur du cloître.[52] En 1882, Storno fit savoir au convent général qu'il venait de découvrir, au cloître, la forme «originelle des arcades datant du règne du roi Mathias». Nous ne disposons malheureusement d'aucun dessin à ce sujet. L'examen de la pierre nous oblige cependant à attribuer la paternité des arcades actuelles du cloître entièrement à Storno.[53]

Même à première vue, on ne saurait se soustraire à une certaine impression de dualité, dans la distribution intérieure de l'église. Une différence sensible se manifeste notamment entre la conformation des piliers d'arcades N et S, leurs bases,

les motifs d'ornementation des chapiteaux et les formes des tailloirs. Leur examen approfondi révèlera, au delà des différences de style, celles portant sur la construction même, dont l'inventaire détaillé permettra d'établir deux catégories nettement distinctes. L'analyse des détails décidera si ces particularités traduisent simplement les différences de qualification des maîtres rassemblés pour les travaux, ou bien s'il faut admettre l'interpénétration des résultats de deux périodes de construction consécutives.

Les piliers et les piliers engagés de la moitié N (B3—B7, C3—C6) sont d'une section cruciforme régulière. Dans les angles rentrants de cette croix grecque, on trouve de minces fûts de trois quarts de colonne, tandis que des fûts plus épais des colonnes engagées flanquent les côtés E, N et S. La demi-colonne du quatrième côté manque, en raison même de la distribution spatiale de l'intérieur de la nef. Les piliers de la partie E de la moitié S de l'église (D3—D4, E3—E5) sont de la même conformation. L'élévation du profil des bases correspond aux formes romanes du tracé du plan.

Les piliers de la moitié S de l'église se distinguent par un équilibre plus spirituel des demi-fûts et des trois quarts de fûts, cantonnés autour de noyau de section circulaire. En reconstituant les noeuds de jalonnement, il n'est pas difficile d'y reconnaître le règne du triangle équilatéral. La forme des bases est très différente de celle relevée dans la moitié N: les boudins fortement saillants sont soutenus à maints endroits par de petites consoles. Cette économie moins rigoureuse des surfaces, qui résulte de la conformation des bases et des fûts, semble indiquer une volonté de se détacher de la rigidité romane et de faire une concession au gothique (Fig. 13—14).

Ces différences s'accentuent encore davantage du fait que les chapiteaux des piliers, plus massifs et, semble-t-il, de style plus archaïque, de la moitié N, s'ornent de griffes, parmi lesquelles on trouve çà et là des représentations figuratives. Le lézard mordant sa queue (Fig. 16), la grenouille, la crécelle, le cancer sont autant d'éloquents symboles, puisés au Physiologus. Les bases des piliers S soulignent, par contre, les principes de construction; leur sévérité étrangère à tout excès d'ornementation accuse l'influence cistercienne.

La distribution méthodique de ces deux types de piliers semble attester soit une dualité dans la construction du gros-oeuvre, soit un remaniement ultérieur.

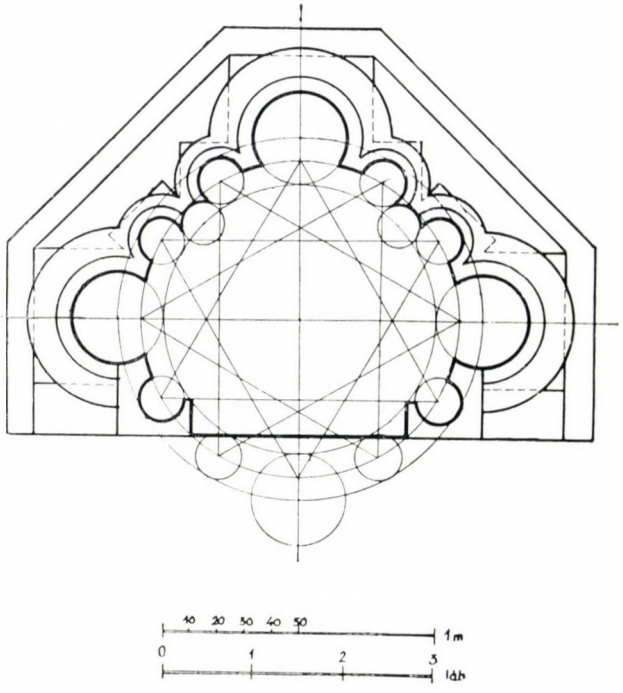

Fig. 14. Coupe et plan du pilier D/5

L'examen des détails d'ornementation fait ressortir pour l'église la même dualité qui nous avait frappé dans l'étude des éléments de construction et les formes des bases de piliers. La moitié NE de l'église, jusqu'à la naissance des arcades — dans le choeur, jusqu'à la retombée des voûtes — présente une variété plus grande et plus spirituelle des formes d'ornementation; quant à la moitié SO, avec les parties de la nef situées au dessus de la corniche et avec ses voûtes sexpartites, elle atteste une certaine austérité gothique. Les deux ensembles de motifs se distinguent aisément; leur distribution spatiale respective découle rationnellement de la structure même de l'édifice et leur distinction n'a rien de forcé.

L'amour des formes, l'esprit ornemental enjoué qui caractérisent si bien les bases à griffes de la moitié N de l'église, se manifestent aussi sur les chapiteaux de la même partie. La richesse si variée des feuilles et des crochets qui foisonnent sur les corbeilles des chapiteaux se rythme par la répétition de certains éléments d'ornementation et par la tendance à disposer les feuillages sur deux rangs. Les échantillons les plus caractéristiques de cette catégorie sont les chapiteaux B3—B4 de la moitié E du collatéral N (Fig. 17), ainsi que ceux des piliers d'arcades C3, C4, C5, D3, D4 (Fig. 18). Les crochets à rebords, formant presque volutes, des chapiteaux E du choeur — C1 et D1 — ainsi que ceux de



Fig. 15. La nef de l'église



Fig. 16. Griffe avec représentation animale



Fig. 17. Détail du collatéral N. (B/3)

la crypte (Fig. 19) se rattachent intimement aux formes d'ornementation que l'on retrouve à Esztergom et à Lébény (portail S). Ces motifs apparaissent en Hongrie pour la première fois à Esztergom, sur la *porta speciosa* de l'entrée du palais: des crochets à rebords y ornent les acanthes de la corbeille, dont la bague porte des éléments décoratifs qui attestent la survivance de motifs antiques. Ces acanthes, qui ressemblent à des feuilles de hêtre, sont, selon Gerevich, l'oeuvre de maîtres hongrois ayant fait leur apprentissage en France, ou, plus exactement, en Provence.[54] L'ornementation des niches géminées de la chapelle royale représente le développement organique de ces feuillages disposées sur deux rangs; les chapiteaux à acanthes y sont ornés de feuillages avec crochets, dont le modelé tectonique pur résulte d'un alliage de l'art primitif avec des influences de la région de Côme et les motifs normands et bourguignons nouveaux. Les motifs dont se compose la première période de l'ornementation de l'abbatiale du Mont St.-Martin, se retrouvent dans la chapelle d'Esztergom, à savoir sur le chapiteau E de la niche S, sur la colonne centrale de la niche N et sur les chapiteaux des deux piliers E de l'oratoire. Les chapiteaux des piliers engagés B3 et B4 doivent être rangés dans la même catégorie. Le moelleux du modelé des palmettes qui se font face rapproche plutôt à Esztergom (chapiteau intérieur de la niche S) qu'aux motifs analogues qui ornent le portail latéral S de la cathédrale de Gyulafehérvár. En France, l'ornementation architecturale a souvent tiré parti de ce motif spirituel et plein d'élan, qui se retrouve aussi bien sur le chapiteau de Notre-Dame-en-Vaux à Châlons-sur-Marne représentant le boeuf gras, sur le portail Royal de la cathédrale de Chartres, et parmi les motifs qui ornent le portail central de la façade O de l'abbatiale de St.-Denis. La propagation de l'influence bourguignonne fera réapparaître les mêmes motifs à Ratisbonne, aux environs de 1166, dans la galérie N du cloître, dans les constructions de Maulbronn, qui datent du début du XIIIe siècle, comme par exemple l'angle SO du cloître et le réfectoire des convers, ou encore parmi les motifs d'ornementation du choeur de Magdebourg (1215—20), sur les niches du choeur d'Ebrach (1200—1207) et parmi les détails du XIIIe siècle, conservés à Bamberg. Transplantés à Ratisbonne par les bénédictins



Fig. 18. Chapiteau du pilier d'arcade D/3



Fig. 19. La crypte. Chapiteau et console

écossais, ces motifs de filiation normande forment le trait d'union entre les monuments historiques de France et d'Allemagne. Les filiations de Maulbronn-Ebrach-Bamberg ont fait l'objet d'analyses assez nombreuses, concernant les travaux du maître de Maulbronn. Ce qui est frappant, c'est l'apparition si précoce de ces motifs à St.-Martin-en-Hongrie, presque simultanée avec celle des modèles occidentaux. Leur intime affinité avec ces derniers ne permet d'ailleurs pas de les attribuer à des lapicides hongrois, mais oblige à y voir l'oeuvre d'un bon maître étranger venu en Hongrie.[55]

La console sur laquelle repose le fût de colonne tronqué et engagé dans le pilier C5 des grandes arcades du N (Fig. 20) se rattache étroitement à cette catégorie. Des motifs semblables se retrouvent sur les chapiteaux (début du XIIIe siècle) de la crypte de Konradsburg-bei-Mansfeld, dans la chapelle (1220—30) du château-fort de Freyburg-an-der-Unstrut, ou encore sur les chapiteaux d'un goût français de Limbourg an der Lahn. Les analogies que nous venons de citer constituent les échantillons les plus remarquables de l'âge d'or du style ornemental saxo-thuringien.[56] Les sculptures du maître romantique de Limbourg, en particulier, montrent très bien le rayonnement très étendu de ces éléments d'origine française. Le modelé savant et le fini soigné des détails de cette catégorie con-

servés à Pannonhalma permettent de les rattacher à ces monuments historiques d'une si belle qualité. La liberté et la verve du chapiteau E du pilier C5 semble démontrer qu'il ne s'agit pas là de copies serviles et plus ou moins soignées de modèles étrangers, mais de fruits de l'imagination créatrice autonome d'un maître de formation française.

La deuxième console du côté N de la crypte se rattache un peu moins étroitement aux éléments que nous venons de citer. Son élan généreux, négligeant le souci du détail, se détache des traditions.

Un autre groupe des éléments d'ornementation caractéristiques de St.-Martin-en-Hongrie est formé de la combinaison des feuilles de hêtre à cinq et à sept lobes et de palmettes à cinq branches. L'échantillon le plus typique à cet égard est la console du pilier D4, au côté S de la nef. Disposées sur deux rangs qui s'entremêlent, les feuilles de hêtre sont couronnées d'une palmette. Les mêmes feuilles à cinq et à sept lobes se retrouvent sur les chapiteaux des piliers N et S de l'arc triomphal C3 et D3, sur les colonnes engagés de l'O à ces mêmes piliers, sur les chapiteaux du pilier septentrional D4, dont nous avons déjà parlé, sur le chapiteau E du pilier méridional D5, sur le chapiteau du pilier septentrional C4 et sur les deux colonnes d'angle du choeur.

Les motifs que nous venons de signaler se retrouvent pour ainsi dire à la lettre sur les niches de la chapelle royale d'Esztergom.[57] Au point de vue de leur analogie, il ne sera pas sans intérêt d'examiner, en outre, la clef de voûte de la première travée de la nef de Pannonhalma et celle de l'oratoire d'Esztergom.

L'identité des motifs retrouvés à Pannonhalma, à Esztergom, à Gyulafehérvár et à Lébény renvoie à une filiation commune; les combinaisons variées et spirituelles des éléments semblent indiquer que nous nous trouvons devant l'oeuvre d'une forte personnalité, qui manie souverainement les menus éléments d'ornementation acquis pendant son apprentissage, pour les acclimater sur les monuments historiques construits en Hongrie, à partir du début du XIIIe siècle.

Ce sont les motifs d'ornementation empruntés au trésor de l'atelier d'Esztergom qui expliquent pourqui l'abbatiale de St.-Martin-en-Hongrie dont la structure et les formes de construction diffèrent tant de celles des édifices contemporains, se rattache, malgré tout, par la parenté de ses ornementations, si profondément à Gyulafehérvár, à Lébény, à Ják, à Zsámbék, à Ercsi etc. L'hypothèse formulée par Dercsényi nous semble donc pleinement justifiée pour le cas de Pannonhalma aussi, à savoir que les loges fermées, si caractéristiques pour la construction des grands monuments de l'architecture gothique, n'existaient pas encore pendant les premières décennies du XIIIe siècle. Les groupements d'une organisation peu serrée, formés pour la durée de tel ou tel travail, permettaient des échanges assez libres de formes de construction et d'éléments d'ornementation.[58] Ces associations *ad hoc* permettaient donc aux maîtres de formation italienne de s'allier avec des bâtisseurs qui représentaient la tradition cistercienne et d'employer des motifs d'ornementation venus de Bamberg, que l'on devait retrouver, après quelques apparitions fragmentaires en Hongrie, sur des monuments du XIIIe siècle, en Bohème.

On peut donc admettre que, manquant de travail chez eux, les maîtres formés à Esztergom trouvèrent, au début du XIIIe siècle, des emplois en accord avec leurs capacités à Lébény, puis à Pannonhalma, où leur style absorba l'héritage du maître de Maulbronn. Ayant terminé l'ouvrage, ils partirent ensuite pour Zsámbék, Ják ou Gyulafehérvár.[59]

Le chapiteau de la colonne engagée du pilier D5 est une des pièces les plus caractéristiques de la moitié SO de notre abbatiale. Tandis que la console inférieure de la demicolonne reflète l'influence de la première période de construction, le fût qu'elle soutient est couronné d'un chapiteau d'un style tout à fait différent. D'une facture très simple, les trois feuilles plates qui se blottissent contre la corbeille sont postérieures à l'apogée du style roman et accusent, dans leur simplicité, une influence très différente. Les affinités de ces formes se retrouvent à Arnsburg, à Otterberg, à Herrenalb (1147), à Maulbronn, à Ebrach etc.[60] Leur modelé vigoureux et brut en fait un représentant sans mélange du purisme bernardin et de l'expansion du style cistercien. Le chapiteau de la colonne engagée O du pilier rappelle Bamberg où les chapiteaux analogues du Georgenchor (1210—1220) attestent les conquêtes du goût cistercien.[61] Ces feuilles à crochet, simplifiées jusqu'à n'être plus que quelques nervures lisses, se retrouvent aussi dans les angles N et S de l'arc triomphal. Les contours très accentués de la corbeille se retrouvent à Magdebourg, dans certains détails de la tribune du choeur, qui reflètent le gothique cistercien.[62] Avec les chapiteaux des arcatures aveugles de l'abside de Ják, celui, analogue, du pilier septentrional C4 atteste



Fig. 20. Détail de la partie NE de la nef



Fig. 21. Les chapiteaux du pilier D/6

avec éloquence l'accueil relativement précoce, fait en Hongrie, grâce aux établissement cisterciens, aux acquisitions du premier gothique.

Le même motif de crochets à nervures revient, sous des formes enrichies, sur le chapiteau E du pilier méridional D6 (Fig. 21), ainsi que sur les chapiteaux E et O du pilier D7, où la feuille placée à l'aisselle des feuilles à crochets est traitée d'une manière plus réaliste. Sur les chapiteaux E du pilier méridional D5, cette feuille réapparaît déjà sous la forme d'une touffe, dont le modelé accuse cependant l'influence des motifs d'ornementation trouvés sur place. La conformation des corbeilles et des tailloirs rattache très nettement ces chapiteaux aux détails gothiques du goût cistercien. La même évolution des formes se retrouve dans les constructions des prémontrés, à Rommersdorf (après 1214) et sur certains détails du XIIIe siècle du dôme de Limbourg.[63]

Le dynamisme de cette évolution ressort de la couronne de feuilles ondulée, en plein mouvement, de la console du pilier D5 et du dessin, très réaliste, des feuilles de bardane qui ornent la console à tête d'homme, placée dans l'angle S de l'arc triomphal.

Une forme d'ornementation nouvelle se présente quelques mètres plus loin, sur le chapiteau d'une colonne reposant sur une console ornée d'un mascaron. Les formes de ces feuilles trilobées, issues d'une tige de crochet à nervures, qui rappellent celles de la clef de voûte du cloître (galerie N) de St.-Emmeram à Ratisbonne, ou encore celles de Türje,[64] se retrouvent sur le chapiteau d'une colonne de l'arc supplémentaire, dans la première travée de notre abbatiale et s'amplifient en un véritable enchevêtrement de rinceau, d'un goût parfaitement gothique, sur le chapiteau O du pilier D6. Des analogies très proches de ce dernier se retrouvent dans la période la plus ancienne des motifs d'ornementation de Sv. Aneška, à Prague.

Nous tenons à signaler que, sur tous les chapiteaux que nous venons d'examiner, le rebords supérieur de la corbeille est très accentué, jusqu'à former, sur la console N du pilier D7, une bague pour ainsi dire autonome. La même particularité se retrouve sur plusieurs chapiteaux décrits précédemment.

Les tailloirs qui couronnent les chapiteaux et les consoles que nous venons d'étudier composent des abaques très différents de ceux des chapiteaux romans de la première période et encadrent d'arêtes vives et anguleuses les ornementations d'un dynamisme prononcé.

Le problème présenté par la *porta speciosa*, ainsi que celui de la crypte méritent de faire l'objet de considérations à part.

Classant la *porta speciosa* parmi les exemples typiques de l'influence bourguignonne, J. Csemegi la range, se fondant sur le riche jeu des ombres et des lumières, dû à l'agancement si pictural de son ordre de colonnes, à la deuxième période, que nous venons de caractériser par ses éléments d'ornementation d'un goût déjà gothique. L'archivolte en plein cintre du portail repose sur cinq paires de colonnes accouplées; trois voussures s'ornent de feuillages richement sculptés, tandis que les deux bandeaux lisses avec lesquels ils alternent, rythment l'ornementation avec élégance, tout en assurant aux fûts leur rôle organique dans l'ensemble. Ce type de portail est connu dans toute l'aire de rayonnement de l'architecture romane, depuis la France, en passant par l'Allemagne, jusqu'aux régions les plus lointaines de l'Italie.[65] Ses grappes de vigne sculptées rappellent celles du portail O (1160—70) de Saint-Loup-de-Naud.[66] En raison du caractère particulier de l'abbatiale et de la disposition de l'ensemble de ses édifices, ce portail

doit être considéré comme l'entrée principale de l'église. La richesse de ses formes d'ornementation et le fini extraordinairement soigné de l'exécution militent en faveur de cette hypothèse. «Pour l'essentiel, il est du type habituel des portails romans, ébrasés par degrés vers l'extérieur. Le maître qui l'a construit, a cependant placé un si grand nombre de colonnettes dans son ébrasement, qu'on n'en trouve pas seulement dans l'angle rentrant de chaque marche, mais aussi devant les ressauts. Grâce à cette disposition, l'ébrasement, couvert par une forêt de colonnettes, semble abdiquer de sa signification architecturale, noyé qu'il est sous l'ombre des fûts qui s'éloignent en perspective; le jeu pictural ainsi obtenu des ombres et des lumières augmente pour le regard la profondeur de l'ébrasement et lui confère un effet accru de majesté».[67] Signalons la richesse unique des colonnes accouplées, placées parallèlement au plan du mur. L'intention d'obtenir un jeu savant d'ombres et de lumières se complète par une distribution horizontale des surfaces de couleur. A Bélapátfalva, on retrouve cette influence française, véhiculée par les relations commerciales et culturelles jusque sur des portails et des façades de Gênes, dont la polychromie rappelle cependant aussi celle de l'Italie du Sud, qui se rencontrent même à Orvieto et à Pérouse. A Pannonhalma, les couleurs ne nuisent en rien à l'unité des formes et des surfaces; les bandeaux, en calcaire jaunâtre, de l'archivolte du portail reposent sur des colonnettes en marbre rouge, dressées sur des bases, taillées dans le même calcaire. L'ébrasement et les marches sont rouges.

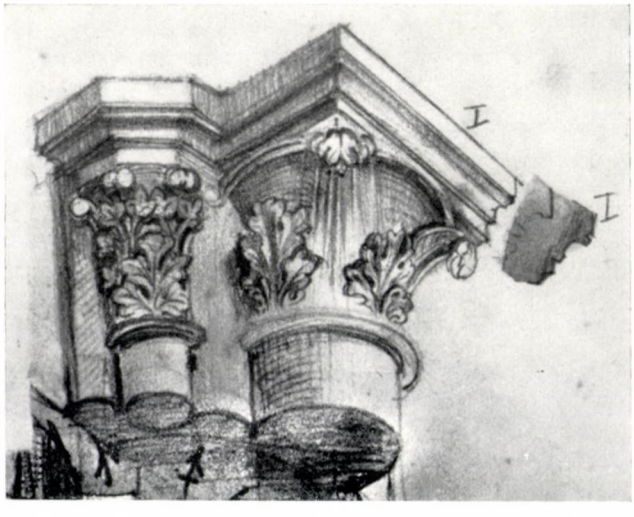

Fig. 22. Chapiteau du pilier engagé E/7, dans le collatéral S. (Dessin de R. Onderka)



Fig. 23. Une console de la crypte

La même volonté de coloration se retrouve sur le portail du chauffoir, sur la façade O et sur l'ancien portail de la sacristie de l'abbaye de Heiligenkreuz,[68] ainsi qu'à Berchtesgaden.[69]

Ornés d'acanthes, les chapiteaux du portail évoquent des modèles italiens. A la suite des travaux de restauration du XVIIe siècle, puis de ceux de Storno, les bases originelles ont été remplacées par des bases en marbre gris et à profil baroque; les chapiteaux retravaillés et les feuillages sculptés des voussures sont couverts de dorures d'un goût baroque. Des coloris criards ont succédé à l'ancienne harmonie des couleurs naturelles des différents matériaux. Le tympan de ce portail, qui vise à obtenir un effet pittoresque par des moyens simples, n'a jamais renfermé d'ornement sculpté.

Cet agencement pictural du portail semble relever de l'art cistercien, importé en Hongrie au cours de la troisième décennie du XIIIe siècle, tandis que l'esprit conservateur des détails dénote l'oeuvre d'un maître hongrois formé à Esztergom.

Selon une notice de Storno, le faisceau bandé de colonnes dont il a été plusieurs fois question, fut découvert au cours de la restauration de la

crypte, au XIXe siècle; le dessin d'Onderka, par contre incite à penser qu'il était connu déjà quelques années avant la restauration (Fig. 24). Ce motif à sens apotropaïque, dérivant du noeud herculien,[70] est bien connu dans l'aire de rayonnement de l'art lombard. C'est à Bamberg que la colonne bandée domine dans l'ornementation, surtout parmi les éléments antérieurs à 1217, notamment dans les arcatures aveugles du Georgenchor, mais elle est très répandue aussi dans les cloîtres cisterciens d'Italie (Chiaravalle Milanese, Chiaravalle della Colomba). On la retrouve sur des portails (Duomo de Curzola), sur des fenêtres (Trento, Felsőörs), dans l'encadrement de reliefs (dôme de Spalato). Elle sert parfois à soutenir un pupitre, comme à la Casa Bagatti Valsecchi, à Milan, ou à salle capitulaire du monastère d'Osek, tandis qu'à Piève di Groppina, elle soutient une chaire. Rien ne permet de reconstituer avec certitude l'emplacement et la fonction d'origine du fragment retrouvé à Pannonhalma.

Les chapiteaux à crochet de la crypte présentent de nombreuses variantes de formes mises en avant par le lapicide formé à Esztergom, tandis que les tailloirs, ainsi que les bagues placées à la retombée des arcs s'apparentent plutôt à la deuxième période. La structure de la crypte semble également dénoter une origine plus tardive. La base des piliers de l'arc triomphal et les bases murées des colonnes extérieurs engagées des piliers C2 et D2 attestent qu'à l'origine, on devait avoir en vue une solution différente et que la crypte n'a trouvé son aspect actuel qu'au cours des travaux d'agrandissement du sanctuaire. Ornée d'une tête de roi, la clef de voûte de la dernière travée sous l'escalier se rattache, de même que celui du collatéral S, à cette riche ornementation figurative qui caractérise les éléments de la première période. Sur les consoles O de la crypte, on trouve une tête de roi portant diadème, et aussi une tête de moine tonsuré (Fig. 23). La tradition locale considère cette dernière comme un portrait de l'abbé Urie. Tout cela est fort différent du purisme de la deuxième période. Abandonnant presque complètement toute représentation figurative, le maître gothique n'employa que quelques figures humaines dans les régions supérieures de l'église. Encore celles-ci n'ont-elles plus rien du portrait. Ce sont, en effet, des mascarons grimaçants, appelés à détourner les esprits du mal. Les trois têtes d'homme de la *porta speciosa* appartiennent également plus ou moins à cette catégorie.

Toute la distribution intérieure de la crypte se rattache au milieu du XIIIe siècle. A la naissance des arcs-ogives, des doubleaux et des formerets, qui s'appuient sur des colonnes, on y retrouve les bagues, si caractéristiques des édifices de Zsámbék, de Ják et de Gyulafehérvár, postérieurs à l'invasion mongole. Les chapiteaux à crochets et les tailloirs des colonnes présentent les formes caractéristiques de la première moitié du XIIIe siècle. Le chapiteau qui évoque ceux de S. Andrea di Pianoscarano, de Viterbe, s'assimile organiquement les formes d'ornementation qui portent la marque du maître de la première période. La fenestella placée à droite de l'autel, ainsi que la conduite d'écoulement qui rejoint le sacrarium présentent très nettement les formes caractéristiques de la première période de l'église. Portraits très vivants, les deux têtes d'homme du côté O se situent également bien plus près de l'art de la prémière période que des mascarons issus de la deuxième.

Les recherches d'histoire de l'architecture assignent une importance particulière aux proportions respectives qui président à l'implantation, ainsi qu'aux signes lapidaires, auxquelles elles correspondent. Les recherches de Henrik Horváth et de József Csemegi[71] ont permis d'établir que cette méthode spécifique de jalonnage par la triangulation fut créée précisément par des chantiers bénédictins de construction, à partir des méthodes employées dans la construction des basiliques des premiers siècles, qui l'ignoraient. Nos édifices antérieurs (Kapornak, Boldva, Vértesszentkereszt) sont à plans conçus par différentes combinaisons du carré parfait, tandis que nos ouvrages datant des XIIe et XIIIe siècles (Ócsa, Felsőörs, Egregy, Horpács, Lébény, Ják, Deáki, Harina, Kerc, Bélapátfalva) ont des plans régis par le triangle équilatéral.[72]

En reconstituant, sur le plan de notre abbatiale, les points nodaux du tracé du plan, force nous est de constater que la moitié E se conforme au principe de combinaison du carré parfait, tandis que la partie O, plus grande, est régie par le principe de jalonnage fondé sur le triangle équilatéral. L'application de ce procédé, déjà ancien à l'époque, puisqu'il fut en vogue surtout au XIIe siècle, peut s'expliquer de deux manières dans le cas de St.-Martin-en-Hongrie. La première consisterait à supposer qu'au commencement des travaux, on mit à profit les fondations, d'ailleurs fortement endommagées, de la seconde église de l'abbé David, mais, devant

l'impossibilité de raccorder leur oeuvre aux éléments conservés, régis par un procédé d'implantation qu'ils ignoraient, les bâtisseurs résolurent d'imposer graduellement le leur. La deuxième explication consisterait à admettre que la loge d'esprit conservateur et de formation hongroise, qui avait commencé l'ouvrage, fut placée, au cours des travaux, sous la direction d'un maître d'oeuvre de formation moderne et familiarisé avec les techniques occidentales.

La largeur dans-oeuvre de la nef E = 6.70 m; tandis que celle des collatéraux E/2 = 3.35 m. La longueur primitive de l'église doit donc être évaluée à 5E = 33.30 m. Compte non tenu de la largeur des épines qui les séparent, la proportion de la nef et des collatéraux est donc de 2 à 1; tandis que la distribution longitudinale sanctuaire — choeur des moines — choeur des convers s'exprime par la formule 1:2:1.[73] La proportion de 1 à 5 entre la largeur de la nef et la longueur totale dans-oeuvre était courante pendant la période romane; rien qu'en Autriche, c'est cette proportion qui caractérise, entre autres, les églises de Kremsmünster, Deutsch-Altenburg, Kilt, Millstadt, Sankt-Pölten, Nonnberg, Michaelbeuern, Seitenstaetten etc.[74] La confrontation de l'unité de base (E) et de l'épaisseur du mur (99 cm) permettra de deviner que les bâtisseurs se servaient de l'unité de mesure couramment employée alors sur la rive gauche du Rhin, en Bavière et en Thuringe: 1 «ruta»= 10 pieds = 3.333 mètres. Or, cette unité n'est pas autre chose que l'unité germanique primitive appelée *pes Drusianus*, le pied drusien,[75] officiellement adopté dans les constructions de l'époque carolingienne. Pendant la période romane, ce pied carolingien s'employait encore, surtout dans les travaux effectués pour le compte du roi et dans les constructions monastiques, mais il perdait déjà du terrain, au bénéfice du pied romain, dont l'usage se répandait de plus en plus.[76] Or, une conclusion importante se dégage du fait de l'emploi du pied carolingien par les bâtisseurs de St.-Martin-en-Hongrie, formés certainement dans un atelier, où les traditions architecturales de la rive gauche du Rhin, de la Bavière et de la Thuringe étaient encore à l'honneur. Les calculs de détail des piliers de la deuxième période attestent également l'emploi de la «ruta» de la rive gauche du Rhin. Le signe lapidaire relevé par Storno se rattache également à ces procédées d'implantation.

Chacun de ces deux principes de construction se manifeste d'ailleurs très nettement dans les proportions de l'élévation. Le tailloir des piliers D3 et D4 se trouve à une hauteur de 3.80 m. Or, ceux qui sont leurs voisins à l'O sont à 4.43 m au dessus du sol reconstitué, tel qu'il était antérieurement aux travaux de restauration de Storno. Ce dénivellement très important ne saurait s'expliquer autrement que par la différence entre les deux plans de jalonnement. Celui de la première période régit en élévation une aire réduite d'une travée. Dans la travée C3—C4 du mur gouttereau N, on aperçoit, au dessus de l'arcade, un arc de décharge. Du côté O du pilier D3, la naissance de cet arc de décharge se retrouve au S aussi, mais la corniche horizontale qui va jusqu'au chapiteau et dont la hauteur est déterminée par le plan d'implantation de la première période, atteste que les travaux que ce dernier commandait ne dépassèrent pas, dans la première travée à l'extérieur de l'arc triomphal, la hauteur des piliers d'arcade. Les épaulements des contreforts extérieurs du mur E du chevet marquent les lignes principales des travaux de la première période. Les chapiteaux placés à l'O de l'arc triomphal se situent exactement aux niveaux déterminés par les points du deuxième plan d'implantation. Dans le sens horizontal, l'ensemble marque une certaine hésitation, qui s'explique autant par les difficultés de raccorder les deux plans d'implantation, que par le caractère primitif des techniques de jalonnement. C'est naturellement dans la partie C3—D3 et C5—D5, sur la ligne de raccord des deux procédés, que le tâtonnement horizontal se fait remarquer le plus.

En reconstituant, à la faveur de la méthode de construction qui se déchiffre sur l'église elle-même, l'état de l'édifice au XIIIe siècle, nous trouverons une basilique du gothique précoce, à triple nef, dont le chevet se perce, vers l'E, de trois baies en plein cintre et d'une rose; le sanctuaire et les deux chapelles qui partent de la ligne de l'arc triomphal sont à chevet plat et, en accord avec les largeurs respectives de la nef et des deux collatéraux, se terminent en échelon. Les épaisseurs respectives des murs, ainsi que les bases des piliers attestent clairement que le chevet actuel, bâti dans un plan unique et sans brisure, résulte d'un remaniement entrepris vers la fin du gothique. Une niche en plein cintre et à siège se creuse dans chacun des deux murs latéraux du sanctuaire; la retombée des arcs coincide avec l'axe correspondant de la première période des travaux. A l'E de ces niches, des deux côtés de l'autel, on trouve deux autres niches, trilobées et plus petites que les précé-



Fig. 24. Faisceau de colonnes bandées

dentes, destinées, sans aucun doute, à recevoir des objets du culte. La face interne des piliers d'arcade est dans le plan du mur, de sorte que leur section forme, tout comme celle des piliers de Zsámbék, un T à tige épaisse. Le dessin d'Onderka permet de constater, sans risque d'erreur, que Storno n'a pas hésité à remanier profondément cette conformation du plan de la face intérieure des piliers, ne conservant que le plan de base de la colonne engagée intérieure. Il a, par contre, coupé les coins saillants du mur à l'alignement des colonnes cantonnées N et S et ajouté une base au côté intérieur des piliers. Ce remaniement a abouti, dans une certaine mesure, à corrompre l'agencement rigoureux et net de ce choeur, qui eût exigé des stalles. Le choeur des moines, qui s'étendait à l'origine sur deux travées complètes, fut rogné déjà par la première reconstruction, au bénéfice du sanctuaire, qui fut allongé vers l'O. La crypte située sous le sanctuaire date de la même époque. Les formes de la construction attestent par ailleurs que notre abbatiale possédait une crypte déjà en vertu du plan de la première pèriode, mais cette crypte primitive ne comprenait qu'une seule travée. Nous pensons qu'au moment du commencement des travaux, l'ancienne crypte subsistait encore et que le choeur de l'église était sans doute également en état de servir. En raison de la durée considérable des travaux, il fallut ouvrir au culte au moins une partie de l'église. La crypte comprenant une seule travée s'avéra trop petite, de sorte que le plan originel dut être abandonné, peut-être déjà au cours de la première période de construction. Il se peut aussi que ce remaniement, dont la réalisation montre des tâtonnements et des incertitudes, fût entrepris au commencement de la deuxième période de construction, en raison du faste accru dont s'entourait alors le culte. Les piliers à portée plus réduite, placés dans l'alignement de ceux de l'arc triomphal, détonnent dans l'ensemble actuel de la crypte, conçu sans tenir compte de ces piliers le moins du monde. Les piliers C3 et D3 s'appuient à même le sol du choeur, sans l'intermédiaire d'aucune base; les portées raccourcies des arcades n'étaient, à l'origine, séparées du collatéral par aucun membre d'architecture. Exhaussé originellement de 13 marches, le sanctuaire et aussi le mur O de la crypte se situent, dès lors, au milieu d'une travée, ce qui fait ressortir on ne peut mieux le caractère inorganique de ce remaniement, attesté aussi par les murs du choeur, du côté des collatéraux. Il est en effet impossible d'imaginer que les bâtisseurs médiévaux, pris dans leurs schémas de construction rigides, eussent coupé en deux, par un membre d'architecture important — en l'occurrence par l'arc triomphal — un espace destiné à une fonction identique. C'est la modifica-

tion de ces fonctions qui, seule, leur a imposé cette solution bâtarde jusqu'à l'absurdité.

En lisant le plan, il faut s'arrêter au chevet plat. Il s'agit là, pensons-nous, d'un héritage de l'église primitive, que les bâtisseurs du XIIIe siècle prirent d'autant plus volontiers à leurs compte qu'il cadrait très bien avec leur schéma de construction. Les corniches de la nef évoquent des modèles bourguignons, encore que cette solution soit assez courante en Italie et en Allemagne aussi. Réalisées pour la première fois dans Ste.-Madeleine de Vézelay, les corniches intérieures furent largement reprises dans les édifices cisterciens de Bourgogne. Signalons aussi que les édifices cisterciens de Fossanova (1207), Casamari (1217), San Martino al Cimino (après 1207) et San Galgano (1224) présentent les mêmes formes, apparentées à celles de St.-Martin-en-Hongrie, que l'on retrouve à Maulbronn, à Ebrach et au Georgenchor de Bamberg, qui les suit de près.[77]

L'étude du plan n'offre cependant pas de points de repère suffisants pour identifier l'atelier. Ses formes, qui sont celles d'une basilique, et son chevet droit, pourraient rattacher notre abbatiale aussi bien aux traditions architecturales carolingiennes antérieures à Cluny, qu'aux types de plans répandus par les cisterciens. Les détails de l'élévation, par contre, fournissent des indications plus nettes. Ils permettent, en effet, de rattacher la deuxième période, qui a déterminé la distribution intérieure de l'église, aux travaux de Bamberg, arrêtés aux environs de 1217 et ayant tiré parti de l'expérience de Maulbronn, sans parler des édifices cisterciens d'Italie, dont la ressemblance avec ces derniers saute aux yeux. L'étude du voûtement ne peut que confirmer ces indications.

Les grandes arcades N, les deux piliers E du côté S, ainsi que les quatre colonnes d'angle désormais sans fonction de la travée du choeur primitif attestent que le plan primitif ne contenait pas le voûtement sexpartite actuel. Le changement de programme se manifeste dans le système de supports et l'alternance des piliers du côté S. C'est le nord de la France qui fournit les premiers échantillons connus du voûtement sexpartite. Le voûtement primitif (1170) de la cathédrale de Noyon, le voûtement sexpartite de la moitié E de Notre-Dame de Laon (1170—80), Notre-Dame de Paris (1180), Senlis et Sens, le système de voûtement[78] de Notre-Dame de Mantes constituent un progrès immense vers la redistribution gothique de l'espace intérieur. Les voûtes an croisée d'ogives sur les



Fig. 25. Chapiteaux du collatéral N

travées transversalement oblongues amorcelaient l'espace. L'alternance des doubleaux et des nervures, qui constitue l'apport du voûtement sexpartite, dans l'architecture bourgeoise des villes bourguignonnes, met fin à cette formulation agitée et mesquine, redistribuant l'ensemble de l'espace intérieur en une totalité composée d'éléments harmonieusement et vigoureusement rythmés. La troisième génération cistercienne appuiera sa volonté de progrès sur ces compositions spatiales en système fermé, tonifiées par l'alternance des supports et recouvertes d'un voûtement sexpartite.[79] Le point de départ de cette pensée est Pontigny, dont la reconstitution par Rose,[80] fondée sur le rapport logique nécessaire entre la nef et le transept, bénéficie, à notre avis, d'un maximum de vraisemblance. Ce sont les constructions cisterciennes d'Italie qui s'en tiennent avec le plus de fidélité au programme d'architecture formulé à Pontigny, et aussi, dans un certain sens, Maulbronn et ses dérivés. En rattachant la distribution intérieure de St.-Martin-en-Hongrie à cette lignée, on est obligé de se demander s'il ne s'agit pas là d'une influence



Fig. 26. La voûte réticulée en étoiles du choeur

véhiculée par les cisterciens dont la première apparition en Hongrie se situe au XIIe siècle. L'état très délabré des monuments cisterciens de Hongrie, la disparition presque complète de tant d'abbayes dont, pratiquement, il ne reste que le nom, nous interdisent, malheureusement, de pousser plus loin la vérification de cette hypothèse. Des travaux qui restent encore à entreprendre et qui devront nécessairement s'appuyer sur un important matériel provenant de fouilles, aboutiront peut-être à reconstituer les maillons de la filiation qui rattache St.-Martin-en-Hongrie à Pontigny, mais l'état actuel de nos connaissances nous oblige à opter pour une autre solution. Les édifices d'Autriche et de Moravie (la Bernardikapelle de Heiligenkreuz, la Capella speciosa, reconstituée par Essenwein, de Klosterneuburg, l'ancienne église des Cordeliers de Stein-an-der-Donau, l'abbatiale Porta Coeli de Tišnov) doivent être mis hors cause, parce que leurs détails qui présentent des analogies avec St.-Martin-en-Hongrie, sont postérieurs à notre abbatiale.[81] Les deux hypothèses admissibles seraient donc d'une part Fossanova, Casamari, San Galgano, San Martino al Cimino et, de l'autre, Maulbronn, Ebrach et Bamberg. L'unité de mesure employée dans les travaux réalisés sous l'égide de l'abbé Urie semble militer plutôt en faveur de la seconde hypothèse, mais on ne saurait entièrement négliger les affinités signalées par le premier terme de notre alternative.

En résumant les conclusions qui se dégagent de l'analyse de la construction et des éléments d'ornementation de notre abbatiale, nous devons admettre comme probable que c'est au cours de son voyage d'Italie que l'abbé Urie, son bâtisseur, se familiarisa avec les courants d'architecture nouveaux qui devaient lui inspirer le plan de la reconstruction de son église .En se rendant au Mont-Cassin pendant les travaux du concile de Latran, il visita, sans aucun doute, l'église de Fossanova,



Fig. 27. Voûtement de l'avant-dernière travée du collatéral S

située près de la Vie Casilina et consacrée en 1208, ainsi que les travaux de Casamari, qui allaient s'achever bientôt. Cela semble d'autant plus probable que ces deux abbayes bénéficiaient de la sollicitude toute particulière du pape Innocent III, qui entendait revigorer l'ordre des bénédictins, sur le point de sombrer dans les luttes intestines de la féodalité, par une transplantation des valeurs tant spirituelles et disciplinaires qu'économiques et sociales de l'ordre nouveau. Les réformes cisterciennes devaient donner une impulsion nouvelle à la vie des bénédictins hongrois aussi; lors de leurs nombreux entretiens personnels, le pape devait certainement encourager l'abbé Urie à se familiariser avec ses modèles. Les formes architecturales nouvelles de Fossanova et de Casamari inauguraient le renouveau des arts dans le Latium tout entier. D'origine française, ces formes devaient connaître un progrès nouveau par le cloître et l'église de Valvisciola, dont le rayonnement se manifeste par les églises de Priverno, Sezze, Ceccano, Ferentino, Amaseno, Terracina, Sora. A leur suite, les formes du gothique allaient présider au renouveau de l'architecture profane de Priverno (Palazzo Comunale et nombre d'édifices particuliers), d'Anagni (Palazzo del Comune et palais du pape Boniface VIII), de Sonnino, de Terracina et de Ferentino.

Après l'achèvement de l'abbaye de S. Martino al Cimino, cette expansion artistique allait se rééditer dans la région de Viterbe, dont l'abbaye fut construite pendant la première décennie du XIIIe siècle, par des religieux de Pontigny. San Giovanni in Zoccoli, de Viterbe, le cloître de Santa Maria della Verità, Sant'Andrea di Pianoscarano, S. Pietro, S.

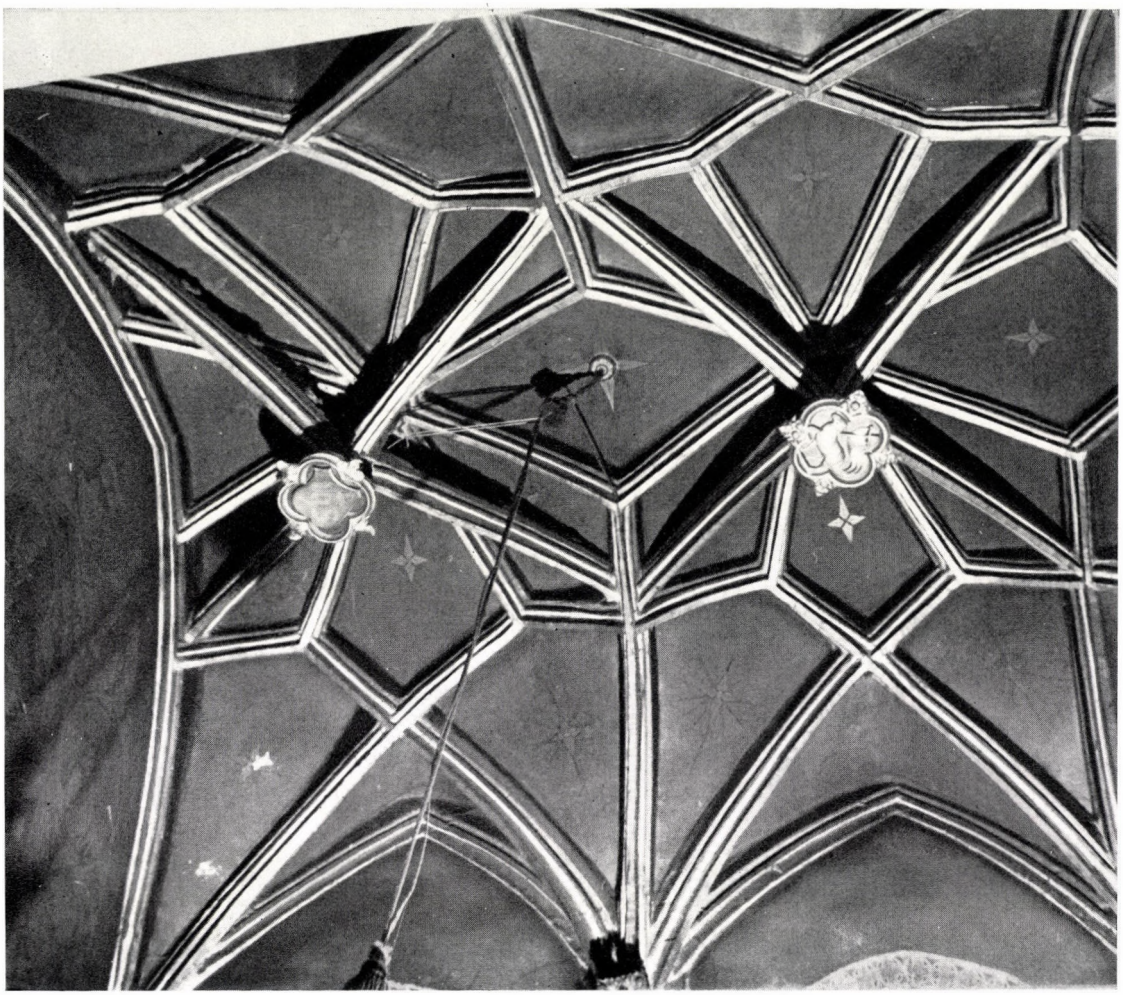

Fig. 28. Voûtement de la chapelle St.-Benoît

Sisto, le Palazzo degli Alessandri, le palais des papes sont inséparables de l'oeuvre des cisterciens français qui avaient fait école sur le Monte Cimino.[82]

En 1215—16, l'abbé Urie visita l'une et l'autre de ces deux régions. L'intense activité des bâtisseurs n'a certainement pas été sans l'impressionner, d'autant plus qu'il envisageait déjà de faire reconstruire son abbaye.

Le souvenir de ces grands travaux hantera encore son esprit, lorsqu'au terme d'un séjour de plus de six mois, l'abbé Urie quittera l'Italie pour suivre le roi de Hongrie André II dans sa croisade. C'est alors, sans doute, qu'il aura fait connaissance avec l'évêque Ekbert de Bamberg, beau-frère du roi, qui venait d'abandonner la direction de la construction du dôme de Bamberg, pour pouvoir joindre les croisés. Le nom de cet évêque revient souvent dans l'histoire des beaux-arts, surtout à propos de la liaison supposée entre son séjour à Vienne et certains détails du Stephansdom, qui ne sont pas sans présenter des analogies avec Bamberg.[83] Sa forte personnalité et son avidité de se donner des tâches à la mesure de ses capacités ont certainement exercé une influence profonde sur l'abbé Urie. A considérer les affinités entre St.-Martin-en-Hongrie et la moitié E du dôme de Bamberg, primitivement couverte d'une voûte sexpartite, compte tenu, en plus, des attaches bambergeoises des éléments d'ornementation de notre abbatiale, on est tenté de penser que le maître du voûtement de Bamberg, abandonné en 1217, vint alors en Hongrie, pour travailler à Pannonhalma. Ce fut peut-être lui qui initia les lapicides hongrois aux formes nouvelles, nées sous les ciseaux de ceux de Bamberg.

En s'efforçant de reconstituer les itinéraires de ces influences mutuelles, tour à tour reçues et transmises, la IIe période, située de 1242 à 1252, de la cathédrale de Gyulafehérvár apparaîtra comme



Fig. 29. Voûtement de la galérie O du cloître

l'épanouissement de cette ornementation nouvelle, née à St.-Martin-en-Hongrie.[84] Le rôle d'intermédiaire joué par Bamberg explique l'influence d'Ebrach et de Maulbronn et, à travers elle, celle de Pontigny II, dont les formes bourguignonnes pures montrent une affinité si intime avec l'art de Fossanova et de Casamari.[85] C'est sans doute Pannonhalma qui devait véhiculer, vers Třebič et Tišnov, les innovations en matière de voûtement, qui y avaient été formulées.

En ce qui concerne les travaux entrepris sous l'égide de l'abbé Sigfrid, les assertions de l'historien d'art attitré de l'ordre nous paraissent exagérées. Le texte, trop laconique, de l'épitaphe, ainsi que la mission dont l'abbé Sigfrid fut chargé en Angleterre sont loin de fournir des motifs suffisants pour rattacher à son nom les détails — portant d'ailleurs pleinement les caractéristiques de la fin du XVe siècle — de l'église et du cloître.[86] Les auteurs de l'histoire de l'ordre, ainsi que les commentateurs qui épousent leurs vues, rattachent généralement au nom de l'abbé Sigfrid le voûtement du presbytère (Fig. 26) et des deux dernières des collatéraux, la chappelle St.-Benoît et la reconstruction du cloître. Sigfrid aurait, selon eux, implanté en Hongrie les voûtes en étoile, caractéristiques du gothique anglais.

Les édifices britanniques jouent effectivement un rôle très important dans la formation des systèmes de voûtement du gothique tardif. Les détails datant du début du XIIIe siècle de la cathédrale de Lincoln, de même que l'abbatiale de Westminster (1245), marquent réellement des pas décisifs vers la réalisation de la voûte en étoiles. L'examen de la structure des voûtements démontre cependant que



Fig. 30. Voûtement de la galérie N du cloître

la supposition d'une affinité entre les détails d'un gothique tardif de Pannonhalma et le gothique anglais n'est pas à l'épreuve d'une étude approfondie. Les fuseaux de nervures à trois branches jouent un rôle décisif dans la formation des voûtes en étoile. Certes, on les retrouve dans la salle capitulaire de Lincoln, aussi bien qu'à Lichfield et à Westminster (environs de 1250), mais, abstraction faite des plans centraux, il n'existe pas en Angleterre de fuseaux de nervures à trois branches d'une formation pure. De plus, même les tentatives du début seront abandonnées à partir du XIIIe siècle et remplacées par des tiercerons, dont l'accumulation dominera désormais les voûtements. Les arcs-ogives gardent leurs fonctions jusqu'au bout (même dans les voûtes en éventail) et ce sont les liernes qui maintiennent l'unité organique des travées du voûtement.[87]

Selon la formule spirituelle de Clasen, par rapport au système de voûtement *constructif*, seul le système de voûtement *ornemental* du XIVe siècle, se manifestant dans l'aire d'influence de l'ordre teutonique, que l'on rencontre dans les voûtes en étoile de Worms, de Kouřím et de Vyšší Brod (Hohenfurth), provoquera un progrès technique nouveau. Grâce, surtout, à l'intermédiaire de la Bohème et de la Silésie, un nouveau système de voûtement se constitue vers la fin du XVe siècle, se détachant des considérations de structure, pour développer en une véritable virtuosité esthétique les systèmes de voûtement du XIIIe siècle, rayonnants de sûreté statique, qui avaient tant contribué à enrichir les systèmes de nervure de la croisée d'ogives.[88]

Les voûtements de Pannonhalma que nous étudions, se caractérisent par la recherche de la variété,



Fig. 31. Voûtement de la dernière travée du collatéral S

Les six travées voûtées de l'église présentent six solutions différentes (Fig. 27, 31); attaché aux réalisations spectaculaires, le maître a employé, dans le cloître, le même voûtement que l'on voit dans les collatéraux (Fig. 29—30). La richesse des formes est comparable à celle d'Amberg (St.-Martin, 1483) et de Pirna (Marienkirche, 1509—1546). Les voûtes employés sont tous soit en étoiles, soit réticulées, c'est-à-dire caractéristiques d'une période tout à fait tardive du gothique. En Hongrie, on ne trouve des affinités aux détails gothiques tardifs de notre abbatiale que dans les dernières décennies du XVe siècle.

La voûte réticulée en forme d'étoile qui couronne le choeur est parfaitement semblable à la voûte du premier étage du clocher-porche de l'église Marie-Madeleine de Buda, antérieure à 1496. Une voûte analogue couvre le choeur de l'église franciscaine de Szeged-ville basse. Le choeur fut agrandi après 1494,[89] et les travaux se rattacheraient, d'après Zoltán Nagy, à la personne du frère Jean, qui travailla à Visegrád et à Kolozsvár (Cluj) aussi. Cette hypothèse présente, au point de vue de Pannonhalma, un intérêt d'autant plus précis que le voûtement du cloître, de même que celui des deux dernières travées des collatéraux, renvoie encore à Visegrád. Il y a, en effet, concordance parfaite, non seulement entre les deux plans de construction des voûtes, mais aussi entre les profils des nervures. Le millésime de 1484,[90] gravé sur une archivolte de Visegrád, et celui de 1486, que l'on trouve dans le cloître de St.-Martin-en-Hongrie, démontrent la quasi simultanéité des travaux. A propos des recherches de Zoltán Nagy, concernant le frère Jean, nous tenons à signaler que le voûtement de l'ancienne église franciscaine de la rue Farkas, à Ko-

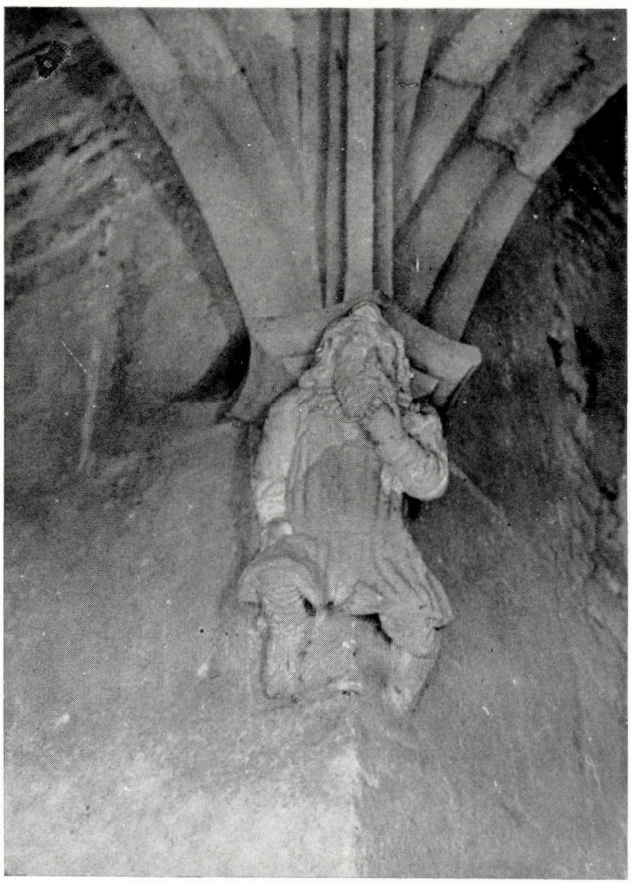

Fig. 32. Une console du cloître

lozsvár (Cluj) est encore fortement assujetti à des servitudes de construction. Les arcs-ogives des travées sont, en effet, dans presque tous les cas, soulignées par une nervure et ce n'est que dans la dernière travée de la nef centrale que se retrouve la solution sans nervure, analogue à celle de la cour intérieure de Visegrád.[91] Les réserves de Dercsényi, qui refuse d'attribuer Kolozsvár et Visegrád au même maître, nous semblent donc parfaitement justifiées.[92] Il est bien plus raisonnable d'admettre que le frère Jean, auteur de l'église franciscaine, a su profiter des enseignements des constructions de Visegrád, qui occupaient un grand nombre de maîtres. Les concordances de date et de structure permettent, par contre, de rattacher les détails gothiques tardifs de St.-Martin-en-Hongrie aux travaux des bâtisseurs de Visegrád. Le millésime de 1486, ainsi que la commende du roi Mathias à Pannonhalma militent pleinement en faveur de cette hypothèse.[93]

Les analogies les plus proches du voûtement du sanctuaire de Pannonhalma se retrouvent dans la voûte du clocher de Marie-Madeleine de Buda que nous venons de signaler et dans celle de l'église de Nagymaros (1509).[94] Or, la subordination de ces édifices aux constructions royales semble indiscutable.

Les examens des profils effectués par Rózsa Tóth ont établi que le gothique hongrois de l'époque du roi Mathias se rattache aux édifices datant des environs de 1470 de la Silésie et de Lausitz. Les portails à baguettes et, surtout, les tambours, taillés en pointes de diamants, se retrouvent tout aussi bien à Breslau, à Goerlitz et à Brünn que sur les monuments de Buda, sur les portails N et S de l'église paroissiale de la Cité de Pest, à Kolozsvár (Cluj), au cloître d'Óvár et enfin à Pannonhalma, sur le portail de la chapelle St.-Benoît[95] C'est ce même modelé d'esprit conservateur du portail qui se rencontre à Most (Brüx, première moitié du XVe siècle), dans un édifice dont le voûtement atteste que son auteur, Jacob Heilmann de Schweinfurth, adepte des traditions d'Annaberg, disciple, en matière de voûtement, du souple et spirituel Benedikt Rejt, sut encore se montrer à la pointe du progrès architectural.[96] Les voûtes à clefs pendantes qui couronnent la tribune d'orgue O de l'église de l'Assomption de Most représentent le sommet de l'évolution issue des initiatives de Peter Parler. Il semble très probable que la solution à clefs pendantes de la riche voûte réticulée de la chapelle St.-Benoît de Pannonhalma (Fig. 28) soit parvenue en Hongrie par le même itinéraire que les voûtes de Visegrád moins raffinées et qu'ils remontent, les uns et les autres, au théâtre des campagnes silésiennes du roi Mathias. Des analyses plus poussées pourront peut-être établir que Buda se rattache au vocabulaire architectural de Visegrád par un développement nécessaire et organique des initiatives de Parler. Les voûtes à clefs pendantes de la sacristie de Sv. Vit de Prague (env. de 1353),[97] les édifices de Stetheimer à Landshut (1407—1461), le voûtement de la chapelle royale de Kutna Hora (env. de 1400),[98] les voûtes à clefs pendantes des chapelles Ste.-Catherine (1396) et Ste.-Barbe du Stephansdom de Vienne[99] attestent que le rayonnement multiple de l'école de Parler a pu influencer de plusieurs côtés l'architecture gothique du règne du roi Mathias.

En parlant du portail, nous avons déjà signalé qu'en dépit du raffinement des éléments d'ornementation et des archivoltes, l'aspect de l'ensemble accuse un esprit assez conservateur. La même considération s'applique aux nervures des voûtes et aux remplages des fenêtres.

Les profils à double rainure des nervures nous sont connus depuis 1444, c'est-à-dire depuis les travaux entrepris sous l'égide de János Hunyadi. On les retrouve parmi les vestiges produits par les fouilles du château de Buda, récupérés et réemployés dans un mur de l'immeuble sis au 18 de la rue Országház, ainsi que dans la salle d'armes du palais de János Vitéz, à Esztergom, et enfin au palais et au château-fort de Visegrád. La clef de voûte ornée de l'écu du roi Mathias et de la reine Béatrix, découverte à Buda, atteste leur survivance à la fin du XVe siècle.[100] Les édifices des dominicaines de l'île Marguerite, qui datent du commencement du XVIe siècle, montrent la longévité de ces formes. Les nervures de la voûte de la chapelle, consacrée en 1515, sont du même profil, largement répandu à l'époque.[101]

A l'origine, la chapelle St.-Benoît recevait jour par deux baies. L'une de celles-ci, actuellement murée, située au-dessus de l'autel, accuse les formes caractéristiques de la fin du XVe siècle. Son remplage à vessie de poisson l'apparentent à la fenêtre centrale du côté S de la chapelle Ste.-Anne de Székesfehérvár, au remplage de la fenêtre du choeur de Sopronbánfalva, à la balustrade du choeur de l'église St.-Michel de Kolozsvár (Cluj) etc.[102]

Incapable de situer, en raison de ses formes flamboyantes, les origines de cette baie sous le règne des rois de la maison Anjou, Gyulai alla supposer qu'elle fut percée ultérieurement dans le mur E de cette chapelle au plan polygonal. A notre avis, l'hypothèse de Gyulai ne résiste pas à l'examen de la structure du mur et de l'encadrement de la baie. Quant à l'autre fenêtre, l'histoire de l'ordre se borne à une simple allusion laconique à son sujet, déclarant: «. . . à l'origine, la chapelle St.-Benoît n'était pourvue que d'une seule fenêtre.»[103] Un plan établi en 1787,[104] le plan de remaniement de Páckh daté de 1825,[105] ainsi qu'un dessin de 1861 — c'est-à-dire antérieur à la restauration effectuée sous sa responsabilité — de François Storno[106] attestent que cette baie unique s'ouvrait au milieu du mur N, face à la porte. Son style permet de supposer qu'elle contenait primitivement le fragment gothique actuellement conservé au Musée Lapidaire et détaché de sa place certainement avant les travaux de Storno, voire peut-être au cours de ceux de Páckh. D'un appareillage voisin à la rose à vessie de poisson, ce fragment s'apparente à ceux des remplages, datés de la fin du XVe siècle, de la villa Kalmárffy, de Zugliget, aux fragments semblables découverts dans une



Fig. 33. Fragment de fenêtre de la chapelle St.-Benoît

cour du palais épiscopal de Székesfehérvár, à la fenêtre du XVe siècle de l'église de Nána (département de Heves)[107] etc. (Fig. 33.)

L'étude des affinités de forme permet de constater qu'aux environs de 1470—1480, plusieurs membres de l'atelier de Visegrád travaillaient à Székesfehérvár. On sait notamment qu'ils construisirent la chapelle funéraire de la famille royale, qui se trouvait, en 1484, en pleine construction et qui était encore inachevée en 1490, à la mort du roi Mathias.[108] De section octogonale, couronnée d'une voûte à clefs pendantes et située tout près de Pannonhalma, cette chapelle fut sans doute construite en même temps et par le même atelier que la chapelle St.-Benoît. Aux environs de 1480, cet atelier travaillait d'ailleurs à Székesfehérvár, aux ordres de Domonkos (Dominique) Kálmáncsehy, à la construction de la chapelle Ste.-Anne de la cathédrale. Les travaux de Visegrád ayant été entrepris dès 1474, il semble difficile d'admettre que l'atelier travaillât simultanément sur deux ou trois chantiers. Ce qui paraît bien plus probable, c'est qu'il fut scindé en deux détachements, dont l'un travaillait à Visegrád et l'autre à Székesfehérvár et à Pannonhalma. Les relations que le roi Mathias entretint pendant si longtemps avec la Silésie, ainsi que les édifices silésiens de l'époque, tels que la grande salle à triple nef de l'hôtel de ville de Breslau, construite aux environs de 1469, et le portail de Goerlitz, orné de l'écu du roi Mathias, militent en faveur de cette hypothèse. Les campagnes de Bohème et de Silésie du roi Mathias se situent en effet entre 1468 et 1470 et c'est la paix de Prague—Breslau, de février 1475, qui devait placer ces provinces sous la souveraineté du roi de Hongrie.

C'est en partant sur ces mêmes données qu'il faudra rechercher l'origine de l'ornementation sculpturale du cloître, qui renferme plus d'une indication très claire de ses affinités avec l'aire de formation de l'école de Parler.

Onze des vingt-cinq consoles conservées en bon état s'ornent de représentations végétales d'un sens symbolique, dont les modèles étaient certainement fournis par le jardin du cloître. Tandis que les végétaux représentés symbolisent les médicaments contre le péché, les figures sont censées signifier les péchés eux-mêmes.

Deux de ces consoles méritent une attention particulière. La première, placée au coin NE du cloître, représente deux personnages en lutte, dont l'un est vêtu en militaire, tandis que l'autre porte un constume civil. Bien connu des psychomachies romanes, ce motif doit être interprété comme la lutte entre le corps et l'âme, c'est-à-dire entre le mal et le bien. Il se retrouve d'ailleurs assez souvent dans l'ornementation hongroise.[109] Le chiffre 1486, qui date cette console, est gravé sur deux faces de la pierre. Se ralliant sur ce point à l'opinion de Czinár,[110] Gyulai estime que cette date ne saurait être celle de l'origine des éléments flamboyants. L'étude du style des membres d'architecture nous a déjà permis d'infirmer cette opinion. La date en question est sans doute celle de l'achèvement des travaux.

Nous n'avons aucune raison de sous-estimer les travaux entrepris à Pannonhalma sous l'égide du roi Mathias, qui fit tant bâtir à bien des endroits. Mathias ne se borna pas à faire restaurer et embellir le cloître et les éléments contigus de l'abbatiale, mais il les fit complètement remanier.

Au commencement du XIVe siècle, le style adouci fait son apparition dans les arts figuratifs. Les visages sont désormais fortement individualisés et les sentiments y apparaissent avec une vigueur parfois presque caricaturale. L'auteur du cloître, de la chapelle St.-Benoît et du voûtement du choeur de Pannonhalma fut un adepte de cette école. Aussi est-ce son portrait que la tradition veut bien voir dans la sculpture qui orne l'autre de ces deux consoles. Placée dans l'angle intérieur NO du cloître, elle représente un homme portant la fraise, aux vêtements finement drapés. Le modelé de cette sculpture, qui est sans aucun doute un portrait, est d'un réalisme objectif, plein de mesure et exempt de toute exagération. La qualité des vêtements fait croire qu'il ne s'agit pas là de l'un ou de l'autre des régisseurs envoyés du roi bâtisseur, mais que c'est bien sa propre mémoire que le maître lapicide, content de son oeuvre, entendait perpétuer ainsi, de même que par son signe lapidaire, d'un fini très soigné, gravée dans une des colonnettes de la *porta speciosa* (Fig. 32).

Au point de vue de l'histoire des beaux-arts hongrois du moyen âge et, plus encore peut-être, à celui d'une étude plus approfondie des différentes écoles d'architecture de l'Europe Centrale, il convient d'assigner une haute importance à l'éclaircissement de l'histoire des constructions médiévales de St.-Martin-en-Hongrie, compte tenu, surtout, des éléments du XIIIe siècle. Appliquée à l'histoire des constructions de Pannonhalma, la théorie de Hamann s'avère trop mécanique. Les conceptions généralement admises s'efforcent d'inscrire, avec les migrations des ateliers de bâtisseurs, l'avance des écoles architecturales nouvelles dans un cadre géographique. En connaissance des conditions économiques, culturelles et politiques de l'Europe du XIIIe siècle, nous estimons pourtant qu'il n'y a aucune rupture de continuité «impossible» à admettre que certaines idées nouvelles d'architecture se fussent manifestées plus tôt dans l'Est européen que dans certaines régions occidentales. Le règne économiquement solide du roi de Hongrie Béla III, formé à la cour de Byzance, ses relations politiques multiples et l'intérêt profond que ce souverain portait aux choses de l'esprit se traduisirent par un essor sans précédent dans l'histoire de la Hongrie médiévale. Il est donc tout naturel de voir l'avance cistercienne, commencée sous son règne, s'accentuer sous celui de ses fils Imre et André II. Cela implique, bien entendu, de nouvelles extensions du rayonnement du patrimoine culturel et surtout architectural des cisterciens. Grâce aux liaisons dynastiques de la famille régnante, ce patrimoine devait pousser des ramifications organiques en Moravie et en Bohéme et apparaître encore, en ses derniers aboutissements, sous le règne du roi Otokar Przemysl II, dans l'architecture de Vienne et de la Basse-Autriche.

En la personne de l'abbé Urie, Pannonhalma devait trouver, pour ses remaniements du XIIIe siècle, un grand organisateur d'une activité débordante, prodigue d'initiatives, qui s'était, pendant ses séjours en Italie, assimilé les valeurs architecturales nouvelles, créées et véhiculées par les cisterciens. Grâce aux relations personnelles qu'il entretenait avec l'évêque Ekbert de Bamberg, l'abbé Urie fut à même de réunir les équipes d'architectes capables de réaliser ses conceptions. C'est donc à

lui que l'architecture hongroise doit d'avoir fait les premiers pas vers le style nouveau qui se déployait. La continuation de l'oeuvre se retrouve dans l'histoire de la construction de Tišnov et de Sv. Aneška de Prague. Le progrès culturel s'accomplissant par dessus les frontières a fourni là, une fois de plus, une belle démonstration de l'universalité de la civilisation médiévale.

NOTES

* Nous avons largement utilisé et à plusieurs reprises cité textuellement différents passages de notre étude intitulée «Pannonhalma építéstörténete» (L'histoire des constructions de Pannonhalma), parue en trois livraisons dans la revue «Művészettörténeti Értesítő» (Bulletin d'Histoire des Beaux-Arts), 1959, pp. 27—43, 101—120, 220—231.

[1] «Arpad et sui milites sic eundo iuxta montem sancti Martini castra metati sunt et de fonte Sabarie tam ipsi, quam eorum animalia biberunt. Et ascendens et visa pulchritudine terre pannonie nimis leti facti sunt.» *Szentpétery, J.:* Scriptores rerum hungaricarum. T. I, Bp. 1937. p. 100.

[2] «Stephanus superna providente clementia Ungrorum rex. . . . nos interuentu, consilio et consensu domni Anastasii abbatis de monasterio sancti Martini in monte supra Pannoniam sito, ab genitore nostro incepto, quod nos per dei subsidium, ob anime nostre remedium, pro stabilitate regni nostri ad finem perduximus, talem concessimus libertatem, qualem detinet monasterium sancti Benedicti in monte Cassino. . .» A Pannonhalmi Főapátság Története (Histoire de l'Abbaye de Pannonhalma), abrégé PRT, Budapest 1902, vol. I, p. 589.

[3] *Szentpétery, I.*: Les diplômes du roi St.-Étienne, dans Szent István Emlékkönyv (Album in memoriam St.-Étienne) vol. II, Bp. 1938. p. 183.

[4] «Anno 1003 Sacellum s. Martini dedicatur.» Annales Hildesheimenses ab initio mundi ad a. 1371. (Ed. MGH. Pertz Ss. t. III. pp. 22, 42—70, 90—116.) Cité par *Gombos*, dans Catalogus Font. Hist. Hung. n. p. 339. — «. . . Ubi sanctus Martinus cum adhuc in pannonia degeret orationis sibi locum assignauerat, sub titulo ipsius monasterium constituere cepit.» Pour le passage cité de la légende Hartvik, v. *Szentpétery :* Script. rer. Hung. t. II, p. 409. Cf. encore *Pauler, Gy.:* A Hartvik-legendáról (La Légende Hartvik), dans la revue Századok, 1892, p. 294, et PRT, t. I, pp. 59—60.

[5] D'après l'étude de *Lajos J. Csóka*, actuellement sous presse.

[6] D'après *Sztahovits, R.* (PRT, t. I, p. 771). *Kerényi K.:* Pannonia, dans la revue Magyar Nyelv, 28 /1932/ pp. 280—290.

[7] «Nostro. . . tempore studioso labore et impensis David a nobis constituti eiusdem loci abbatis reparata, meliorata et amplificata cum me jubente, me presente reconsecraretur ab archiepiscopo Feliciano aliisque episcopis. . .» PRT, vol. I, p. 596.

[8] PRT, vol. I. p. 494.

[9] «Monasterio Beati Martini de sacro monte Pannonie, quod pridem combustum et funditus destructum et per Vros abbatem opere laudabili reedificatum est, in die consecrationis eius, cui cum coniuge nostra, sicut iure patronatus nos contingebat, et multis regni nostri magnatibus interfuimus, ad nullis petitionem, sed solo Dei nutu provocati tum ob remedium anime nostre, tum quia monasterium dictum nobis et coniugi nostre et aliis magnatibus et nobilioribus nostris maximas expensas et honores fecit, tum quia ratio iuris et equitatis exigit, et ad officii debitum incumbit patronis in consecratione monasteria dotare, et maxime cum nos ad reedificationem illius monasterii in nullo iuvissemus abbatem: triginta mansiones udvornicorum nostrorum cum tota terra sua, quovis loco magis utilitati ecclesie congrueret, firmiter dare promisimus.» — Archives de Pannonhalma: Capsa I. F. — Publié dans PRT. t. I., pp 671—672. N° 81.

[10] Noverit vestre sanctitatis paternitas, quod cum ecclesia Beati Martini de sacro monte Pannonie, que antiquitus combusta et funditus destructa fuerat et per Vriam eiusdem abbatem reedificata fuisset, idem ad consecrationem illius ecclesie Briccium Waciensem episcopum et me ad celebrationem festi consecrationis invitasset. . . Et per supradictum episcopum B Waciensem et Jacobum Nitriensem et episcopum Scenensem ecclesiam suam fecit consecrari. — Publié dans PRT, t. I, pp. 653—654.

Cum novimus antecessorum nostrorum devotionem in misericordie operibus fuisse ferventem, non solum eorum elemosina Deo collatas observari volumus, verum etiam proprii operis zelo ferventi ampliari, donantes intuitu servitiorum abbatis Vros, et maxime propter edificationem fabrice monasterii, cui nos specialiter tenemur, confirmamus nostri privilegii auctoritate, consilio et consensu omnium primatum nostri regni, tertiam partem Danubii et piscature integraliter, que Thagne dicitur, . . . cum tota tertia parte voraginis, quod vulgo Eurem dicitur. . .» Publié dans PRT, t. I, pp. 658—660.

[11] Selon *Erdélyi*, il se serait rendu au Mont-Cassin et à Rome, chez le pape Innocent III, dès 1212 (PRT, t. I, p. 124). La lettre du pape Innocent III, en date du 3 mars 1212 (Monum. Episc. Wesprim. t. I. pp. 23—26) atteste, par contre, que le pape avait convoqué l'abbé, ainsi que l'évêque de Veszprém. Dans cette même lettre, le pape demande à vérifier la charte de fondation de St.-Étienne. Une nouvelle convocation, datée du 5 mai 1214, enjoint à l'abbé Urie d'avoir à se rendre à Rome (PRT, t. I. p. 600). Le 28 juillet 1215, l'abbé Urie présentera la copie du diplôme de fondation au pape. La confrontation des dates démontre que l'abbé Urie ne pouvait guère se trouver en Italie, entre 1212 et 1215. — Pour le concile de Latran, v. *Hefele—Knöpfler :* Konziliengeschichte. Freiburg 1873², t. V. pp. 872—905.; *Bihlmeyer, K.*: Kirchengeschichte. Paderborn 1940, t. II, pp. 256—57; *Hilpisch, S.*: Geschichte des benediktinischen Mönchtums, Freiburg i. B. 1929, pp. 237—38. — Pour le voyage d'Italie de l'abbé Urie, v. PRT, t. I. p. 634; PRT, t. I. pp. 635—38; *Gregorovius, F.*: Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter. Dresden 1926. vol. II. p. 1925.

[12] Et cum castrum sancti Martini de Pannonia expugnarent, abbate se viriliter defendente fuerunt subito revocati ita, quod ista tria loca (Esztergom, Székesfehérvár et Pannonhalma) tantum inexpugnata in illis partibus remanserunt. Scriptores rerum Hungaricarum, t. II, pp. 585—86.

[13] Monasterium amissis fere bonis omnibus a Tartaris est destructum. Publié par *Wenzel :* Árpádkori Uj Okmánytár (Nouveau recueil de diplômes de l'époque arpadienne), t. II. p. 157.

[14] «ANNO 1365 V. IDUS MARTII SIGFRIDUM ABBATEM COETUS FRATRUM TUMULAVIT ISTUD QUI CLAUSTRUM LAUDABILITER REPAVIT» (sic !).

[15] *Récsei, V.*: «Nos récentes fouilles et l'agglomération romaine nommée Pannonia, située au pied de Pannonhalma», dans la revue Archeológiai Értesítő (Bulletin d'Archéologie) XVII (1897) pp. 192—204.

[16] *Lovas, E.:* La région de Pannonhalma dans l'Antiquité et au Moyen Age; dans la revue Pannonhalmi Szemle (Revue de Pannonhalma) XII (1937) p. 31. — Du même auteur: Le réseau routier romain de la Pannonie, dans les environs de Győr; dans la même revue, XII/1937.

[17] *Petrik, A.:* Contribution à l'histoire de l'architecture romane en Hongrie; dans Budapesti Építőmesterek, kőmíves, kőfaragó- és ácsmesterek Ipartestülete. VII. Évkönyv, 1911. (VIIe Annuaire de la Corporation des architectes, maçons, tailleurs de pierre et charpentiers de Budapest. 1911. p. 174.) *Henszlmann—Szerelmey :* Magyar hajdan és jelen. (La Hongrie jadis et aujourd'hui) Pest 1947. p. 36. — *Gyulai, R.*: A bencés egyházi művészetek. (Les arts religieux bénédictins.) PRT, t. I, p. 480. — *Czinár—Fuxhoffer:* Monasteriologiae Regni Hungariae Liber II, 1858. — *Szőnyi, O. :* Régi magyar templomok. (Vieilles églises

de Hongrie) Bp. p. 13; Du même auteur: A pécsi székesegyház és Magyarország műemlékei szt. Mór korában. (La cathédrale de Pécs et les monuments d'art de la Hongrie, à l'époque de st.-Maur.) 1936, p. 323. *Mihályi, E.*: Pannonhalma, Magyar Művészet. (Pannonhalma, Art Hongrois.) 4 (1928) p. 2.

[18] *Horváth, H.:* Budai kőfaragók és kőfaragó jelek. (Lapicides de Buda et les signes lapidaires) Bp. 1935. p. 83.

[19] *Gerevich, T.:* Magyarország románkori emlékei. (Monuments de l'art roman de Hongrie.) Budapest 1938, pp. 25—26.

[20] *Armellini, M.—Cecchelli, C.:* Le chiese di Roma dal secolo IV al XIX. Roma 1942.

[21] *Weise, G.:* Untersuchungen der Geschichte der Architektur und Plastik des frühen Mittelalters. Leipzig—Berlin 1916; — *Mettler, A.:* Kloster Hirsau. Augsburg 1928. — *Mader, F.:* Die Kunstdenkmaeler der Oberpfalz. XII. Stadt Regensburg. I. Dom und St.-Emmeram. München 1933. pp. 281—294. — *Armellini—Cecchelli :* op. cit. p. 144 et plan p.145. — *Kingsley—Porter, A.:* Lombard Architecture. London 1917. — *Testi—Rodolico :* Le arti figurative nella storia d'Italia. Il Medioevo. Firenze 1907. pp. 447—448. — *Monneret de Vilard :* L'architettura romanica. p. 109.

[22] *Horváth, H.:* Budapest művészeti emlékei. (Les monuments d'art de Budapest) Planche XVI.

[23] *Czinár—Fuxhoffer :* Monasteriologia, t. I. p. 13. — PRT, t. I. p. 481. 13. 11.

[24] *Kleinschmidt :* Geschichte der christlichen Kunst. Paderborn 1926. pp. 77—78. — *Schippert A.:* Der Laacher Münster. Köln 1928. pp. 3, 5. 82. — *Mihályi E. :* L'influence de la Règle de St.-Benoît sur les arts. In Pannonhalmi Szemle (La Revue de Pannonhalma). 1929, p. 221.

[25] *Giovannoni, G.:* Rilievi ed opere architettoniche del cinquecento a Montecassino (in «Cassinensia», II, Mont Cassin 1929) pp. 305—335. — *Kingsley—Porter :* Lombard Architecture. Pl. 54, 148, 218.

[26] PRT, t. I, p. 642, 1216: «basilice pluries dicte capituli feci sigillo roborari servandam eandem in eiusdem camera perpetuo. . .». Cf. encore 1234 PRT. I. Recueil des diplômes N° 147.

[27] *Csemegi, J. :* Antik diszítőelemek továbbélése román építészeti ornamentikánkban. (La survivance d'éléments antiques dans notre ornementation architecturale romane.) Dans la revue Magyar Művészet XII/1936. — *Horváth, H.:* A magyar szobrászat kezdetei. (Les origines de la sculpture en Hongrie). Budapest. 17. Fig 6. — *Gerevich, T.:* Magyarország románkori emlékei. (Monuments de l'art roman en Hongrie). p. 194. — *Karlinger, H.:* Die romanische Steinplastik in Altbayern und Salzburg 1050—1260. Augsbourg 1924. pp. 109—114.

[28] Pour le passage qui suit, cf. la première livraison de notre étude, citée sous astérisque, en tête de ces Notes.

[29] Magy. Országgyűlési Eml. II. p. 306. — Tört. Tár. 1860. 5. — Pannonhalmi lvt. (Archives de Pannonhalma) fasc. 4. n° 1. — Archives Nationales: Benignae Resolutiones Regiae. VI. 92.

[30] Arch. de Pannonhalma C. 61. Q. Publié dans PRT t. IV. p. 699.

[31] Archives du ministère impérial et royal austro—hongrois. Vienne. Gedenkebücher 1550—51. 9. 1552—3, 1554, 20.

[32] Les dessins de Giulio Turckho, découverts par Vidor Pataki, sont conservés au Kriegsarchiv de Vienne, sous la cote Hofgeraetliche Akten 1572, Mai nr. 77. 0026—27. Ils ont été publiés, sans aucun commentaire essentiel, par László *Gerő* dans Magyarországi Várépítészet (Les châteaux-forts hongrois). Budapest 1955; p. 169.

[33] PRT, t. IV, pp. 62—64. — Archives Nationales: Ben. Resol. Reg. XVI. 284. (du 29 août 1576): «Carolus. . . deputavimus benigne quatuor murariis quibus ad reparationem templi Sancti Martini nuper conflagrati opus est, quinquaginta florenos Rhenenses. . .»

[34] Arch. de Pannonhalma. C. 63. Mn.: «Telles sont les possibilités de Votre Excellence, dans le bâtiment de l'église. Que Votre Excellence écrive donc une lettre au sieur de Thurzó; je procurerai de Monsieur de la fûtaille, des madriers et des bardeaux. Je donnerai moi-même trois fûts, 300 madriers et 3.000 bardeaux et j'en procurerai autant de chez le sieur de Madachány.»

[35] PRT. t. IV. pp. 99—100. Evlia Tchelebi a visité cette année-là la région de St.-Martin-en-Hongrie, sans pouvoir entrer au château-fort. Sa description, fort exagérée, doit être accueillie avec toutes les réserves. — *Karácsony, I.:* Le géographe turc Evlia Tchelebi en Hongrie. t. II. p. 145.

[36] A la suite de l'occupation turque de Pannonhalma en 1683, l'archiabbé Gencsy décrit la destruction de son abbaye en des termes exagérés: «. . . l'abbaye de St.-Martin, qui vient d'être incendiée et détruite par les paiens à tel point qu'on n'en retrouve plus un clou. . . a été fondée par St.-Étienne. . . Or, comme cette première fondation de notre saint roi a été détruite de fond en comble, je m'efforce actuellement, avec le secours de Dieu et le vôtre (celui des bourgeois de Sopron, dont il sollicite les dons) de la faire rebâtir.» Archives municipales de Sopron, Ö. Lad. L. fasc. II, n° 170. Cité dans PRT t. IV. p. 109.

[37] PRT. t. IV, pp. 115 et 119.

[38] Bonifacii *Lancsics* Miscellanea, t. I. pp. 473, 462, 474. — Arch. de Pannonhalma B. K. 115/1—116/1.

[39] PRT. t. V. pp. 16—19. — Arch. de Pannonhalma, fasc. 77, n° 8. — Arch. de Pannonhalma 1735. Intimata. Fasc. 67, n° 8. — Diarium fratris Jacobi, 4 août 1752. — Arch. de Pannonhalma M. a/10.

[40] PRT t. V, pp. 41 et 60. Pour les plans de reconstruction, v. PRT t. V. pp. 40—41, 44—45, 60—61 et 68—69.

[41] Diarium monasterii S. Martini, 17 juillet 1804, 19 août 1805, 28 marc 1814; Arch. de Pannonhalma M. a/4. — Cf. encore Arch. de Pannonhalma: Act. archiabb. F. 58. n° 130 et F. 64.

[42] Protocollum actorum conventus S. Martini (Arch. de Pannonhalma, protocoles du convent (Lib. I.) 1816—1841, p. 180.: «Hesterna die, i. e. 29 h. m. (le 29 mai 1828) planum aedificandae Turris ad Ecclesiam Abbatialem, a D. Architecto Packh substratum, acceptatum est. . .". — Ibid. p. 188, du 8 juillet 1828: «D. Packh Architectus Überschlag Turris calculatum ad 37.000 et cum operis ad 47.000 fl. exhibuit 11 hujus, quod probatum est (!). O. Administratori pro directioni traditum, nunc suppletorie in Protocollum infertur». Voici les principaux articles des dépenses: pierres d'Esztergom pour 9515.11 fl., pierres de Sóskút pour 2318.56 fl., marbres pour 2898.20 fl., salaires des tailleurs de pierre 8756 fl., ferrures 1406 fl., dorures 480 fl.

[43] *Levárdy :* Id. Storno Ferenc pannonhalmi működése (Les travaux de François Storno père à Pannonhalma. Dans. la revue Soproni Szemle (Bulletin de Sopron) III (1939) n°s 1—2.

[44] *Levárdy :* op. cit. pp. 13—16. *Beenken, H.:* Das Historismus in der Baukunst. Historische Zeitschrift, Bd. 158, p. 27.

[45] *Gyulai:* PRT, t. I, p. 502.

[46] Emléklapok (Inventaire) pl. VIII et IX, publ. par *Mihályi, E.:* A jubiláló pannonhalmi székesegyház (L'anniversaire de la cathédrale de Pannonhalma), dans Pannonhalmi Szemle (Revue de Pannonhalma) 1926. pp. 34, 38, 40.

[47] Cette série de 18 dessins est conservée au cabinet des estampes de l'Intendance des Monuments historiques de la Hongrie, avec la lettre suivante, portant une signature illisible: «N° 277. — An Seine des Herrn Conservators für das Pressburges Herwalt: Gebieth, Pfarrer zu Zobor Arnold v. Stummer Hochwürden. — In dem Anschlusste erhalten Euer Hochwürden die Zeichnungen die noch vorhandenen Theile mittelalterlicher Anlagen in der Abtei von Martinsberg, welche Architekt Onderka lieferte mit dem Ersuchen, einen für die Publikationen der k. k. Zentral-Baumission erlautenden Text ausarbeiten zu wollen. — Wien, am 27. Oktober 1859.» — La notice en marge de la lettre atteste que la collection se composait dès l'origine de 18 dessins.

[48] «La baie centrale du mur principal de l'Est est déjà dégagée; elle est très bien conservée, mais les colonnettes de la baie latérale ont été coupées.» *Kruesz :* Arch. IV. 101. Ce fait est confirmé par le témoignage des dessins d'atelier conservés à la collection Storno, à Sopron. — Cf. *Levárdy :* Storno, p. 8. — Mais la constatation n'est valable que pour les colonnettes intérieures, car, le dessin d'Onderka prouve que les colonnettes de l'encadrement sont originales sur les trois baies (Fig. 28).

[49] Cf. le dessin du 2 février 1871 de la collection Storno.

[50] *Kruesz :* Arch. IV. 101.

[51] *Römer, F.:* Régi falképek Magyarországon (Les peintures murales anciennes en Hongrie). Bp. 1874. 171.; PRT, t. II. p. 229.

[52] Publié dans PRT, t. V, pp. 24—25.

[53] Procès-verbaux du convent. Arch. de Pannonhalma t. III. pp. 175, 178, 183, 274, 277.

[54] *Gerevich, T. :* Magyarország románkori emlékei (Monuments de l'art roman en Hongrie) pp. 137, 139—140.

[55] *Diepen, H. A. :* Die romanische Bauornamentik in Klosterrath und die nordfranzösische bauplastische Invasion am Maas und Niederrhein im letzten Drittel des XII-ten Jahrhunderts. La Haye 1931. Planche V, 6. — *Aubert, M. :* Die gothische Plastik Frankreichs 1140—1225. Florence 1929. t. I. Pl. 1, 10. — *Dörrenberg, I.:* Das zisterciense-Kloster Maulbronn. Würzburg 1938. Fig. 35, 37, 44. — *Karlinger, H. :* Die romanische Steinplastik in Altbayern und Salzburg 1050—1260. Augsbourg 1924. pp. 16—17. — *Mader, F.:* Die Kunstdenkmaeler der Oberpflaz. XXII. Stadt Regensburg, I. Dom und St.-Emmeram. Munich 1933. — *Weese, A. :* Die Bamberger Domskulpturen. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Plastik des XIII. Jahrhunderts. Strasbourg 1914², p. 59. — *Dehio, G.:* Gesch. d. d. Kunst 1. Abb. Bd. 267. — *Frankl :* Die Baukunst des Mittelalters. Berlin, 1918. p. 272.

[56] *Dehio—Bezold:* Geschichte der deutschen Kunst. Berlin—Leipzig 1930⁴. I. Abbild. Bd. 254. fig. 224; Textbd. I, p. 290.

[57] *Gerevich :* op. cit. p. 100. Planches CXXXV, CXXXVI, CXXXVIII/4, CXXXV/1.

[58] *Dercsényi, D.:* A jáki templom (L'église de Ják). Budapest 1957. p. 44.

[59] Cf. *Entz G.:* Kolozsvár környéki kőfaragó műhely a XIII. században. (Un atelier de lapicide, de la région de Kolozsvár, au XIIIe siècle). Kolozsvár 1946.

[60] *Weigert, H. :* Das Kapitell in der deutschen Baukunst des Mittelalters. Zeitschrift für Kunstgeschichte 5 (1936) fig. 93—94; Bau- und Kunstdenkmaeler Braunschweigs II. p. 142. — Kunst- und Altertumsdenkmaeler Württembergs, Schwarzwaldkreis, p. 182.

[61] *Weigert :* op. cit., fig. 97.

[62] *Dehio :* Geschichte der deutschen Kunst. t. I. Abb. Bd. fig. 219 I. Textbd. p. 275.

[63] *Weigert :* op. cit. fig. 95—96.

[64] *Hamann, R. :* Deutsche und französische Kunst im Mittelalter. Marburg 1923. T. I, fig. 183. — *Gerevich :* op. cit. Pl. CXXXIV.

[65] *Csemegi, J. :* A budavári főtemplom középkori építéstörténete. (Histoire de la construction de l'église-Notre-Dame de Buda, au moyen âge.) Budapest 1955. p. 154. note n° 29.

[66] *Aubert, M. :* Die gothische Plastik Frankreichs (1140—1225). Florence 1929. Vol. I, planche 36—37.

[67] Pour la description désormais classique du portail, v. *J. Csemegi* op. cit.

[68] *Frey :* op. cit. fig. 15, 28, 94. — Les éléments signalés datent de la période située entre 1230 et 1246.

[69] *Bezold, G.—Riehl, B.—Hager, G.:* Die Kunstdenkmale des Regierungsbezirkers Oberbayern. 3e Partie. Munich 1905. pp. 2891—2.

[70] *Csemegi, J. :* Herakles-csomó. (Le noeud herculien.) Tirage à part.

[71] *Horváth, H. :* Budai kőfaragók és kőfaragójelek. (Lapicides et signes lapidaires de Buda.) Dans Budapest székesfőváros várostörténeti monográfiái. (Études monographiques de l'histoire de la ville de Budapest.) N° 6. Budapest 1935. 7. 24—26. — *Csemegi, J. jr.:* Tervezéstechnikai kérdések a középkori építészetben. (Procédés de construction dans l'architecture médiévale.) Tirage à part du n° 7—12/1936 de la revue Magyar Mérnök- és Építész Egylet Közlönye Havi Füzetei (Cahiers mensuels de l'Association des Ingénieurs et Architectes Hongrois.) Budapest 1936. p. 20. — Du même auteur: Die Konstruktionsmethoden der mittelalterlichen Baukunst. (Acta Historiae Artium Acad. Scient. Hung., tome II. fasc. 1. 2. Budapest 1954. — Du même auteur : A jáki apátság temploma. (L'abbatiale de Ják.) Dans la revue Vasi Szemle (Revue du département de Vas), n° 12—14/1939. — Cf. encore *Dehio :* Ein Proportionsgesetz der antiken Baukunst. p. 19.

[72] Cf. *Csemegi* op. cit. — *Bogyay, T. :* A kapornaki egykori bencés apátság XII. sz.-i bazilikája. (La basilique du XIIe siècle de l'ancienne abbaye bénédictine de Kapornak.) Dans la revue Történetírás (Historiographie) 2 (1938) p. 153.

[73] La longueur primitive de l'église a été reconstituée par nous d'une part en fonction de sa distribution longitudinale et, d'autre part — faute de fouilles — grâce aux traditions locales. Selon le témoignage de József Halász, qui fut pendant plusieurs dizaines d'années le maçon de l'abbaye, un mur d'assises épais d'un mètre environ a dû être percé, lors de la pose des canalisations du chauffage central, dans l'axe de l'entrée actuelle du public.

[74] *Pühringer, R. :* Denkmaeler der früh- und hochromanischen Baukunst in Oesterreich. Vienne—Leipzig 1931.

[75] Hyginus, sous le règne de Trajan, écrit, dans son livre intitulé De conditionibus agrorum: «Item dicitur in Germania in Tungris pes Drusianus, qui habet monetalem pedem et sescundiam». — *Thulin, C.:* Corpus agrimensorum romanorum. Leipzig 1931, vol. I. pp. 10—11, 86. — Cf. encore *Müller, I.:* Handbuch der klassischen Altertumswissenschaft, vol. VIII. 2/2 partie. *Schantz, M. :* Die römische Litteratur in der Zeit der Monarchie bis auf Hadrian. Munich 1915. pp. 515—16. — *Schulten:* Flurteilung und Territorien in den römischen Rheinlanden. Dans Bonner Jahrbücher 105 (1898) 40.

[76] Cf. *Arens, F.:* Das Werkmass in der Baukunst des Mittelalters. Würzburg 1938. — Au point de vue de la reconstitution du champ d'activité des différents ateliers, la détermination de l'unité de mesure employée au jalonnage semble s'imposer absolument. Suivant les recherches de József Csemegi, nous avons entrepris l'étude à ce point de vue, de nos monuments romans. Nous nous bornerons à insister sur le fait que, ne fût-ce qu'en raison de l'unité de mesure employée à sa construction, Pannonhalma doit être très nettement distinguée du groupe de Ják. Cette constatation de son caractère particulier s'impose au point de vue de toutes autres recherches.

[77] Pour Fossanova, v. *Dehio, G.:* Zwei zist. Kirchen. Ein Beitrag zur Geschichte der Anfaenge des gothischen Stiles. Dans Jahrb. d. preuss. Kunsts. 12 (1891) 91—103. — *Enlart, C.:* Origines de l'architecture gothique en Italie. Paris 1894. — *Serafini, A.:* L'abbazia di Fossanova e le origini dell'architettura gotica nel Lazio. Rome 1924. — Pour Casamari, v.: *Muñoz, A. :* Monumenti di architettura gotica nel Lazio. Rome 1911. — Pour San Martino, v. *Egidi, P.:* L'abbazia di San Martino al Cimino presso Viterbo, in Rassegna storica benedettina 1/1906, 2/1907. — Pour San Galgano, v. *Canestrelli:* L'abbazia di San Galgano. Florence 1896. — *Enlart :* Origines etc. — Du même auteur: L'abbaye de San Galgano au XIIIe siècle, in Mélanges d'archéologie et d'histoire de l'école de Rome, 11 (1891) p. 201. — Pour Maulbronn, v. *Paulus, E.:* Die Kunst- und Altertumsdenkmaeler im Königreich Württemberg. Neckarkreis. Esslingen 1906. p. 418. — *Dörrenberg, I.:* Das Zistercienserkloster Maulbronn. Würzburg 1938. — Pour les rapports entre Ebrach et Bamberg v. *Weese, A.:* Die Bamberger Domskulpturen. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Plastik des XIII. Jahrhunderts. Strasbourg 1914². 26—28. — Pour les affinités très caractérisées entre les édifices cisterciens d'Italie que nous venons d'énumérer et le cercle d'Ebrach, voir *Dehio, G. :* Handbuch der deutschen Kunstdenkmaeler. Bd. I. Mitteldeutschland. Berlin 1924, pp. 82—83.

[78] *Gall, E.:* Die gothische Baukunst in Frankreich und Deutschland. I. Teil: Die Vorstufen in Nordfrankreich von der Mitte des elften bis gegen Ende des zwölften Jahrhunderts. Leipzig 1925. Noyon: fig. 24, 188, 81—84; Laon: fig. 194, 97, 103; Paris: fig. 191, 89; Senlis: fig. 185, 186; Sens: fig. 181, 68; Mantes: fig. 183, 93.

[79] *Dehio, G. :* Zwei Zistercienserkirchen. p. 95. — Du même auteur: Kirchliche Baukunst t. I, p. 407. — *Rose, H.:* Die Baukunst der Zistercienser. Munich 1916. — *Pinder, W::* Zur Rythmik romanischer Innenraeume in der Normandie. 1905.

[80] *Rose*, op. cit. Planche I. — Cf. 25—29.

[81] *Frey, D. :* Die Denkmale des Stiftes Heiligenkreuz. Oesterreichische Kunsttopographie, Bd. XIX. Vienne 1926.

— *Donin, K.* : Weg und Entwicklung der gothischen Baukunst in Niederoesterreich, dans Jahrbuch für Landeskunde von Niederoesterreich. NF, XXVI (1936). Pp. 197—218.

[82] *Frankl*, op. cit. pp. 272—273. — *Toesca*, op. cit. p. 681. — Cf. encore note n° 77.

[83] *Ottmann, F.* : Die romanischen Skulpturen am Riesentor der Wiener Stephanskirche. Jb. d. Zentr. Komm. NF. III/2 (1905). — *Tietze, H.* : Geschichte und Beschreibung des St. Stephansdomes in Wien. Oesterr. Kunsttop. XXIII. Vienne 1931. Pp. 2—7. — *Novotny, Fr.*: Romanische Bauplastik in Oesterreich. Vienne 1930. Pp. 39—48.

[84] *Entz, G.*: A gyulafehérvári székesegyház. (La cathédrale de Gyulafehérvár.) Budapest 1958. Pp. 111 et sq.

[85] *Dehio, G.*: Handbuch d. deutschen Kunstdenkm. Bd. I. Mitteldeutschland. Pp. 82—83. — *Frankl* : op. cit. p. 272. — *Dehio* : Geschichte der deutschen Kunst. 1930. Pp. 268—269.

[86] ANNO 1365 V. IDUS MARTII SIGFRIDUM ABBATEM COETUS FRATRUM TUMULAVIT ISTUD QUI CLAUSTRUM LAUDABILITER REPAVIT. (Sic !) — PRT t. II. pp. 226—230. — Cf. *Mihályi, E.*: Pannonhalma. Dans Magy. Műv. (1928). 2. — Contrairement à leur opinion, l'auteur anonyme des Emléklapok (Inventaire) situe à 1486 l'origine des détails en question.

[87] *Clasen K.—H.*: Deutsche Gewölbe der Spaetgothik. (Deutsche Bauakademie. Schriften des Instituts für Theorie und Geschichte der Baukunst.) Berlin 1958. Pp. 27—29.

[88] *Clasen* : op. cit. Pp. 30—31.

[89] *Ipolyi A.* : Téglaépítészetünk emlékei Magyarországon. (Monuments de l'architecture en brique en Hongrie.) Pest 1861. — *Karácsonyi J.* : Szent Ferenc rendjének története Magyarországon 1711-ig. (L'histoire de l'ordre de St.-François en Hongrie jusqu'à 1711.) 2 vol. Budapest 1923—24. — *Dümmerling Ö.* : A Ferencrend középkori csúcsíves stílű építészetének emlékei Magyarországon. (Monuments de l'architecture franciscaine ogivale du Moyen-âge en Hongrie.) Tirage à part de la Revue Technika XXIV(1943) et XXV (1944). — *Nagy Z.* : A ferencesek szeged-alsóvárosi temploma (L'église franciscaine de Szeged-ville basse.) Dans la revue Magyar Építőművészet (Architecture Hongroise) 1944. pp. 89—93. — *Nagy Z.* : János barát és Kőfaragó György, Mátyás király és Báthori István erdélyi vajda építészei. (Le frère Jean et Georges Lapicide, architectes du roi Mathias et d'István Báthori, voïvode de Transylvanie.) Dans la revue Szépművészet (Les Beau-Arts.) V(1944) p. 221.

[90] *Dercsényi, D.*: Visegrád műemlékei. (Les monuments d'art de Visegrád.) Budapest 1951. p. 47. — *Héjj, M.*: Visegrád. Budapest 1956.

[91] *Debreczeni, L.*: A kolozsvári Farkas-utcai református templom. (Le temple réformé de la rue Farkas, à Kolozsvár.) Dans la revue Szépművészet (Les Beaux-Arts), III (1942) pp. 118—121. — *Nagy, Z.*: op. cit. p. 186.

[92] *Dercsényi* : op. cit. pp. 83—84.

[93] Les deux piliers du cloître sont des ajoutages informes et inutiles, construits aux environs de 1930.

[94] *Héjj, M.* dans Pest megye műemlékei (Les monuments d'art du département de Pest) Budapest 1958, t. I, pp. 554—559.

[95] *F. Tóth, R.*: Gótikus kőfaragóműhely Mátyás korában (Un atelier de lapicide gothique sous le règne de Mathias.) Dans Budapest Régiségei (Les antiquités de Budapest) XVIII. Budapest 1958. Pp. 365—379. — *Entz, G.* : A Farkas-utcai templom (L'église de la rue Farkas), dans Református Szemle (Bulletin Réformé), 1938/34. — *Gerő, L.*: A pesti belvárosi plébániatemplom (L'église paroissiale de la Cité de Pest.) Budapest 1956. Pp. 14—17.

[96] *Clasen, K—H.*: Die gothische Baukunst. Wildpark-Potsdam 1930. P. 134. — *Mencl, V.*: Onze cents années d'architecture en Tchécoslovaquie. Prague 1957. P. 17. — *Libal, D.*: Gotická architektura v Cechách a na Moravé. Praze 1948. Pp. 228—230. — *Clasen* : op. cit. p. 174.

[97] *Mencl, V.* : Ceská architektura doby Lucemburské. Praha 1948. P. 85.

[98] Op. cit. Fig. 115, 116, 107.

[99] *Clasen* : Deutsche Gewölbe, fig. 139, 140, 141.

[100] *Várnai, R.*: Budavári középkori boltozatok formai fejlődése. (Évolution des formes des nervures des voûtements médiévaux de Buda.) Dans Budapest Régiségei (Antiquités de Budapest) XVI. Budapest 1955. Pp. 366 — 367. N°s 22, 23.

[101] *Lux, G.*: Újabb ásatások a Margitszigeten. (Nouvelles fouilles dans l'île Marguerite.) Dans la revue Technika XIX (1938) pp. 204—213.

[102] *Csányi, K.—Lux, G.*: A székesfehérvári szent Anna kápolna. (La chapelle Ste.-Anne de Székesfehérvár.) Dans A m. kir. József Nádor Műegyetem Középkori Építészeti Tanszékének Közleményei 13.) Communications de la chaire d'architecture médiévale de Université Polytechnique N° 13. Technika XXI (1941) pp. 252—255. — *Szakál, E.*: A sopronbánfalvi gótikus templom helyreállításáról. (Reconstruction de l'église gothique de Sopronbánfalva.) Dans Műemlékvédelem (Protection des monuments d'art) III (1959) fig. 6 et 8. — *Grandpierre, E.*: A kolozsvári Szent-Mihály templom (L'église St.-Michel de Kolozsvár). Kolozsvár-Cluj 1936.

[103] PRT, t. II. p. 228.

[104] Archives Nationales, Dépt. Chanc. 1784 n° 1663. Reproduit dans PRT t. V, p. 607.

[105] Archives de l'ordre, à Pannonhalma.

[106] Collection Storno, à Sopron.

[107] *Horváth H.*: Budai kőfaragók és kőfaragójelek (Lapicides et griffes de Buda). XL, fig. 1. — *Dercsényi, D.*: A székesfehérvári királyi bazilika (La basilique royale de Székesfehérvár). Budapest 1943. Fig. 27. (Musée d'Archéologie n° 105.) — *Csányi, K.—Lux, G.*: Nána. Dans A m. kir. József nádor Műegyetem középkori Építészeti Tanszékének felvételei, 11. (Recherches de la Chaire d'Architecture Médiévale de l'Université Polytechnique, n° 11.) Technika 1941 (XXI) 81.

[108] *Dercsényi* : Op. cit. pp. 39—61. — D'après l'information concernant la clef de voûte fixé sur une barre de fer et orné d'un écu portant le corbeau, il faut admettre la voûte à clefs pendantes.

[109] *Horváth, H.*: A magyar szobrászat kezdetei. (Les origines de la sculpture hongroise.) Budapest 1936. Pp. 23—24.

[110] *Czinár—Fuxhoffer* : Monasteriologia, t. I, p. 13.

L'«IMAGO PIETATIS» DI LORENZO GHIBERTI

L. Vayer

Papa Martino V, di ritorno dal Concilio di Costanza, si fermò a Firenze per quasi un anno. Qui sulle rive dell'Arno, nell'ambiente dei banchieri fidati delle finanze papali, nella fedele città guelfa che offriva un così cospicuo esempio della repubblica democratica promotrice delle imprese industriali e dell'attività artistica della borghesia in una comunanza d'interessi secolari ed ecclesiastici, egli passò gran parte degli anni 1419 e 1420.[1] A Firenze egli aspettava finchè lo stato di completa anarchia creatosi a Roma durante il grande scisma sembrava finalmente calmarsi e la sede papale si presentava di nuovo adatta a ricevere degnamente il discendente dell'antica dinastia feudale romana dei Colonna salito sul soglio pontificio.[2]

L'attività di politica culturale della Curia papale reduce da Avignone a Roma ebbe inizio già durante il soggiorno fiorentino di Martino V e della sua corte.[3] Sin da allora il papa prese i primi provvedimenti intesi a risuscitare l'antico splendore della corte romana: conformemente ai costumi della cultura di corte del tardo feudalesimo egli rivolse la sua attenzione non tanto alle opere della pittura e della scultura, ma ai capolavori dell'artigianato che ornavano le feste dei principi. Il tesoro papale doveva essere fornito di abiti di cerimonia, di paramenti sacri, di oggetti di oreficeria e arredi per le funzioni e di altri prodotti delle arti minori che potessero rappresentare degnamente il potere temporale dello Stato della Chiesa vagheggiato dai piani di Martino V e la gloria terrena del papato appoggiato dall'Impero, esercitando nello stesso tempo l'effetto voluto sulla popolazione di Roma: nobili, baroni, borghesia arricchita e popolo minuto privo di tutto. La ricostruzione della cornice architettonica, il restauro dei palazzi papali, delle basiliche e delle chiese apostoliche di Roma avrebbe richiesto un tempo lungo e perciò urgeva mettere in scena col maggiore fasto e pompa possibile una serie di cerimonie sacre e profane con splendidi apparati. Le condizioni della vita artistica fiorentina del primo quattrocento offrivano a Martino V e alla sua corte possibilità eccezionalmente favorevoli alla realizzazione di tale programma. Firenze infatti era non solo il punto di partenza più adatto per la politica papale tra Costanza e Roma, ma offriva anche, con le sue botteghe artistiche dalle gloriose tradizioni, la base più favorevole ai preparativi artistici della Curia romana.[4]

Fu così che Martino V affidò il primo importante incarico artistico al maestro fiorentino più apprezzato del tempo: Lorenzo Ghiberti. Il Ghiberti in quegli anni stava terminando i lavori della prima porta del Battistero commessigli dall'Arte di Calimala e godeva di meritata popolarità negli alti ambienti fiorentini. Il suo stile foggiato sui modelli antichi trasmetteva con facilità nell'eleganza delle sue forme le eredità utilizzabili delle tradizioni gotiche abituando quasi impercettibilmente i conservatori legati al gusto antico all'arte nuova, senza mai turbarli con problemi gravi, ma sorprendendoli sempre con trovate raffinate. In questo metodo creativo del Ghiberti, più cauto di quello della grande triade innovatrice Brunelleschi-Donatello-Masaccio, in questo suo, direi, stile rinascimentale più riservato che ha creato opere così gradite sia ai nobili conservatori che al popolo meno colto, anche la corte papale riluttante a ogni innovazione ardita ed esagerata trovò lo stile più adatto a realizzare le sue intenzioni. Così quando si trattò di eseguire l'abito pontificale più solenne del papa, la scelta dovette naturalmente cadere sul Ghiberti. Martino V lo incaricò infatti di preparare per lui una mitra ornata di oro e un bottone da piviale. Il maestro apprezzò molto l'incarico onorifico: egli contava bensì come uno dei primi artisti della città di Firenze, purtuttavia la commissione del papa lo rese famoso non soltanto in tutta Italia, ma agli occhi di tutto il pubblico europeo amatore dell'arte che vedeva nella corte papale la guida che determinava la moda alla civiltà cristiana. Nella

seconda parte dei suoi famosi «Commentarii», che comprendono anche l'autobiografia del maestro e costituiscono la fonte più importante della sua arte per la posterità, egli scrive con fierezza le parole la cui giusta interpretazione ci rende possibile la ricostruzione di un'opera di oreficeria del Ghiberti finora completamente sconosciuta, in base ad un documento iconografico contemporaneo costituito dall'ancona di Masolino eseguita per la Basilica di Santa Maria Maggiore a Roma.[5]

La conoscenza anche se indiretta di questo famoso lavoro del maestro è di grande importanza per l'indagine storiografica, dato che del Ghiberti, che era non solo uno dei più eminenti scultori ma anche uno dei più famosi orefici del suo tempo, nessun'opera di oreficeria si è conservata fino alla nostra epoca, con grave danno delle arti minori universali. «Venne papa Martino a Firenze, allogommi affare una mitria d'oro et uno bottone d'uno piuiale nel quale feci otto meze figure d'oro et nel bottone feci una figura d'uno Nostro Signore che segna».[6]

I Commentari del Ghiberti sono una fonte scritta del rinascimento italiano che hanno dato occasione a Julius Schlosser Magnino, maestro della scuola viennese, a redigere e pubblicare una classica edizione di fonti della storia dell'arte. In base al manoscritto della Biblioteca Nazionale di Firenze lo Schlosser diede alla luce nel 1912, con la dedica «Alla Madre Terra d'Italia», la sua pubblicazione monumentale seguita poi nel 1920 da un volumetto di traduzioni in bel tedesco di brani scelti. Nella traduzione di Schlosser il passo in questione suona così: «Papst Martin kam nach Florenz; da bestellte er bei mir eine goldene Bischofsmütze und die Brustschliesse eines Chormantels; darauf machte ich acht Halbfiguren in Gold und auf der Schliesse Unseren Herrn, mit dem Zeichen des Segens.»[7] Lo Schlosser quindi, nel tradurre l'espressione «che segna», ha scelto tra i vari significati traslati della parola «segnare» (indicare), quello che vuole dire fare il segno della croce tracciato con la mano, il gesto della benedizione secondo la liturgia cattolica. Il verbo italiano «segnare» deriva dalla parola «segno», cioè dal latino «signare — signum»; di esso si conoscono vari usi metaforici, tra cui il senso di «benedire» attribuito dallo Schlosser al Ghiberti. Influì indubbiamente sullo Schlosser, nell'interpretazione della parola «segna», la frase successiva del testo ghibertiano in cui questi da' notizia di una commissione di Eugenio IV, successore di Martino V. Nel 1438, quasi vent'anni dopo il predecessore, Eugenio IV, quasi sull'esempio del soggiorno fiorentino di Martino V, abbandonò Roma, difficile a pacificare e ridiventata la scena di risse sanguinose, per trasferire la sua sede a Firenze per un periodo lungo. Memore non solo dei capolavori commessi al maestro dal suo predecessore, ma conquistato dalla splendida visione della porta del Battistero fulgida d'oro, diede incarichi simili all'artista sempre più celebre e che ormai stava lavorando alla seconda porta, quella del Paradiso. Come scrive lo stesso Ghiberti: «Venne papa Eugenio ad abitare nella città di Firenze. Fecemi fare una mitria d'oro . . . (qui egli riferisce sul peso sulle misure e sul valore dell'oro e delle gemme, poi descrive la mitra) . . . Fu ornata con molte figure et con moltissimi adornamenti et nella parte dinanzi, uno trono con molti angioletti intorno, e uno Nostro Signore in mezo, dalla parte di drieto similmente una Nostra Donna co medesimi agnoletti, intorno al trono; sono in compassi d'oro et quattro uangelisti et sono moltissimi agnoletti nel fregio ua da piè . . .».[8] Vediamo che qui, pur non trattandosi di un fermaglio ma di una mitra, nella parte anteriore di essa era pure raffigurata l'immagine della Divinità — non sappiamo se quella del Padre o del Figlio — seduta su un trono circondato da angeli, e certamente col solito gesto di benedizione come richiedeva il tipo iconografico. Possiamo aggiungere che nell'iconografia del tempo, e proprio nella rappresentazione solenne della Divinità benedicente seduta sul trono, i tipi tradizionali del Padre e del Figlio si alternano con una certa libertà e l'espressione «Nostro Signore» nel testo del Ghiberti poteva significare sia il tipo dell'uomo vecchio che quello della matura virilità. Siccome però nella mitra eseguita per papa Eugenio l'immagine della Divinità secondo la descrizione del maestro corrispondeva indubbiamente al tipo tradizionale della Maiestas Domini benedicente e seduta sul trono, lo Schlosser, che aveva elaborato e tradotto con tanta acribia filologica il testo del Ghiberti, riteneva del tutto simili le due raffigurazioni dei due pezzi d'oreficeria, partendo della considerazione dell'analoga origine e destinazione — entrambi facevano infatti parte dei paramenti papali. Perciò egli non credette necessario occuparsi particolarmente del problema dell'interpretazione, oltre alla soluzione semplice da lui adottata, usando per la traduzione del termine «segnare» il significato di «benedire», certo non fuori uso. Così per lo Schlosser e gli altri monografi del Ghiberti, suoi successori, la descrizione particolareg-



Fig. 1. Masolino: S. Giovanni Evangelista e il vescovo S. Martino. Particolare del polittico di S. Maria Maggiore. Filadelfia, collezione Johnson



Fig. 2. Ghiberti: Il battesimo di Gesù. Particolare della Porta di bronzo del Battistero, Firenze

giata della mitra eseguita per papa Eugenio serviva come un'esplicazione più ampia e una presentazione più completa dei pochi cenni relativi al fermaglio fatto per papa Martino. Così ad esempio il Goldscheider nel suo albo ghibertiano, riportando in traduzione inglese l'autobiografia del maestro inclusa nei Commentarii, nelle sue note aggiunte al testo dell'autobiografia tratta insieme le due raffigurazioni. Non solo: ma nel sottotitolo della riproduzione di una incisione in rame fiorentina del XV sec. egli indica tale lavoro come il modello primitivo non della mitra di Eugenio, ma del fermaglio di Martino.[9] L'incisione è considerata dagli studiosi opera di un ignoto orefice fiorentino eseguita sul disegno del Ghiberti; essa riproduce un lato di una mitra in cui, conformemente alla descrizione del Ghiberti, si vede l'immagine del Padre Eterno seduto sul trono e benedicente, circondato da angeli. Così quest'opera si è inserita nel campo — abbastanza ristretto — degli studi tendenti a ricostruire l'opera del maestro come un documento iconografico dei due lavori di oreficeria del Ghiberti andati perduti. Conseguenza naturale di tali tendenze ricostruttive fu che a questo punto i monografi del Ghiberti ritennero opportuno riferirsi, come all'unica analogia tra le opere di scultura conservatesi del maestro, ad un piccolo bassorilievo in bronzo che si vede ancora oggi sullo sportello, eseguito circa trent'anni più tardi, che orna un tabernacolo di marmo di Bernardo Rossellino contenente l'olio consacrato nella chiesa di Sant'Egidio, già di Santa Maria Nuova a Firenze. Il bassorilievo è registrato nella letteratura come l'ultima opera del Ghiberti più che settantenne.

Ben diversamente si presentano invece le cose se non accettiamo l'interpretazione così uniformizzata delle due commissioni papali e non ammettiamo la spiegazione, apparentemente pur così plausibile, del verbo *segnare* data dallo Schlosser. Ma prima di passare alla questione della giusta traduzione del testo ghibertiano, dobbiamo affrontare da un altro lato il problema del bottone di piviale eseguita per il papa Martino V. La strada che dobbiamo seguire ci conduce attraverso l'opera se non dello stesso Ghiberti, di uno dei suoi più eminenti allievi, Masolino da Panicale. La figura di San Martino nel polittico di S. Maria Maggiore ha giustamente colpito già da molto tempo l'attenzione degli studiosi intenti alle relazioni iconografiche del quadro. (Fig. 1.) Uno di essi, Mario Salmi, ha riconosciuto nell'ornato dell'orlo del piviale il ripetersi del motivo della colonna caratteristica dello stemma della famiglia omonima,[10] e Roberto Longhi ha scoperto, intessuto nella stoffa del piviale, il motivo decorativo di un' M maiuscola, iniziale del nome «Martinus»,[11] allusioni chiare entrambe al papa ordinatore del lavoro. Il Longhi è andato anche più oltre supponendo nella figura del vescovo San Martino, santo protettore del papa, il ritratto larvato dello stesso Martino V, donatore dell'opera, secondo le consuetudini del tempo. Osservando più da vicino la figura del prelato, siamo subito colpiti, oltre che dai suaccennati motivi decorativi del suo abito di cerimonia, dal grosso bottone che ferma sul petto il magnifico piviale. Masolino ha elaborato il gioiello che forma come il centro del paramento non solo come un ornamento, ma ha fatto anche apparire nel campo tondo della fibula modellata con plasticità scultorea il disegno figurale del lavoro di oreficeria. Si tratta della raffigurazione del Cristo della Passione registrata nell'iconografia sotto la denominazione di «Imago Pietatis».

Nella Chiesa d'Occidente il tipo iconografico dell'«Imago Pietatis» può esser fatto risalire a una sacra immagine venerata a Roma fin dal XIII secolo. È stato il Mâle a scoprire[12] che il tipo dell'immagine, una volta conservata nella basilica ro-

mana di Santa Croce in Gerusalemme, analogamente a simili immagini delle altre basiliche romane, era di origine bizantina; i suoi modelli primitivi si erano diffusi già nel XII secolo nella Chiesa d'Oriente e certamente la stessa immagine di S. Croce in Gerusalemme doveva essere opera di un maestro bizantino. Nel terreno di Roma che nei secoli del medioevo produceva con tanta abbondanza le leggende religiose locali, anche l'Imago Pietatis assunse presto un colore autoctono e fu messa in diretta relazione con un tardo episodio della leggenda di papa San Gregorio Magno, diffusosi probabilmente alla fine del XIII o all'inizio del XIV secolo. L'episodio racconta che papa Gregorio, mentre celebrava la messa nella suddetta basilica, ebbe una visione miracolosa: sopra l'altare gli apparve l'oggetto mistico del sacrificio della messa, la mezza figura del Redentore sofferente col fianco nudo trafitto dalla lancia, con la testa rassegnatamente piegata su una spalla, con gli occhi annebbiati ma aperti, con le braccia incrociate sul petto, suscitando con tutto l'essere la pietà del suo tormento nell'animo dello spettatore semplice. L'antica immagine sacra non si è conservata fino ad oggi, ma la tradizione locale vuole che essa fosse nient'altro che il quadro che lo stesso papa Gregorio fece eseguire in memoria della sua visione e che fu poi lungamente venerato in una cappella sotterranea della basilica. L'archetipo romano della sacra immagine ci è stato conservato da un'incisione in rame dei Paesi Bassi della fine del XV secolo, opera di Israel van Meckenem, illustre contemporaneo del Dürer. (Fig. 4.) La scritta in lettere greche dell'incisione testimonia l'origine bizantina del quadro romano. La sacra immagine di S. Croce in Gerusalemme divenne dall'inizio del XIV secolo una delle mete importanti delle devozioni dei pellegrini che da paesi lontani giungevano a visitare i luoghi sacri di Roma. Tornati in patria essi diffusero in tutta Europa il tipo di raffigurazione dell'Imago Pietatis e il suo culto corrispondente allo spirito religioso del tardo gotico tendente al misticismo ad oltranza. Il papato che dall'uso dei pellegrinaggi seppe trarre una fonte di guadagni per la Chiesa, riconobbe in tempo, accanto a quella degli antichi santuari, l'importanza anche di quest'ultimo e durante il quattrocento i pontefici, intenti a restaurare efficacemente il carattere di centro del culto religioso della capitale della Chiesa, colmavano anche la sacra immagine di S. Croce in Gerusalemme di privilegi che concedevano indulgenze a chi recitasse preghiere di rito davanti ad essa o

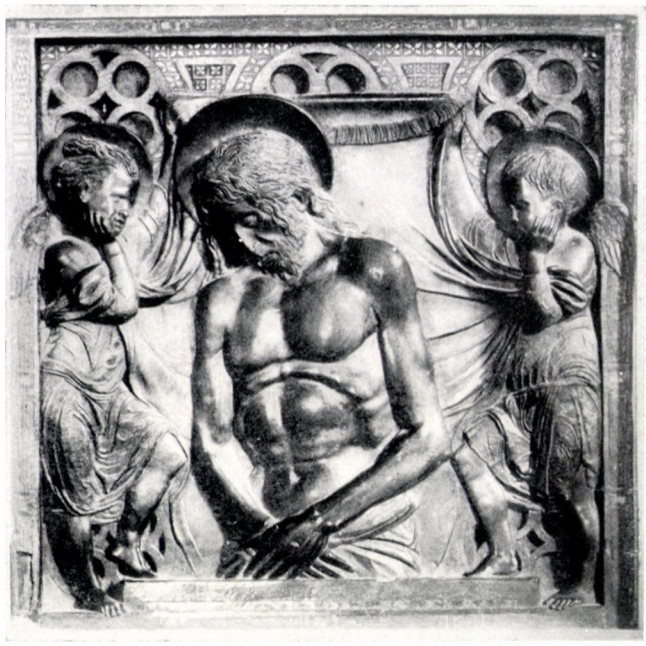

Fig. 3. Donatello: Imago Pietatis. Particolare dell'altare maggiore del Santo. Padova

anche davanti a qualcuna delle sue copie che si stavano diffondendo in tutta Europa. Così anche il quadro di S. Croce in Gerusalemme entrò a far parte, accanto alle altre famose sacre immagini di Roma, come quelle della Madonna in S. Maria in Aracoeli o in S. Maria Maggiore — in gran parte pure bizantine — del patrimonio di memorie ragguardevoli, quasi simboliche, della Città eterna. L'antica icone bizantina servì poi nel corso del quattrocento e nei secoli successivi come archetipo a molti semplici incisori di sacre immagini e a numerosi celebri pittori e scultori. Il Panofsky seguì la lunga strada del tipo iconografico dell'Imago Pietatis attraverso le numerose varianti dell'archetipo nell'arte italiana francese e tedesca fino ai secoli barocchi dell'arte cristiana.[13] Nell'arte del rinascimento italiano, dal bassorilievo del pulpito del Duomo di Pisa dovuto a Giovanni Pisano, semplice trasposizione plastica dell'immagine romana, attraverso famose opere del trecento e del quattrocento, si arriva al quadro di Giovanni Bellini conservato nella National Gallery di Londra, che raffigura Cristo in piedi, tenendo in braccio la croce trionfale e versando il sangue dalla piaga del fianco nel calice del sacrificio tenuto dall'angelo. La Divinità trionfante che appare davanti alla balaustrata ornata di antichi rilievi, sullo sfondo di un vasto paesaggio italiano, segna ormai l'era classica del rinascimento. È indicativo per noi

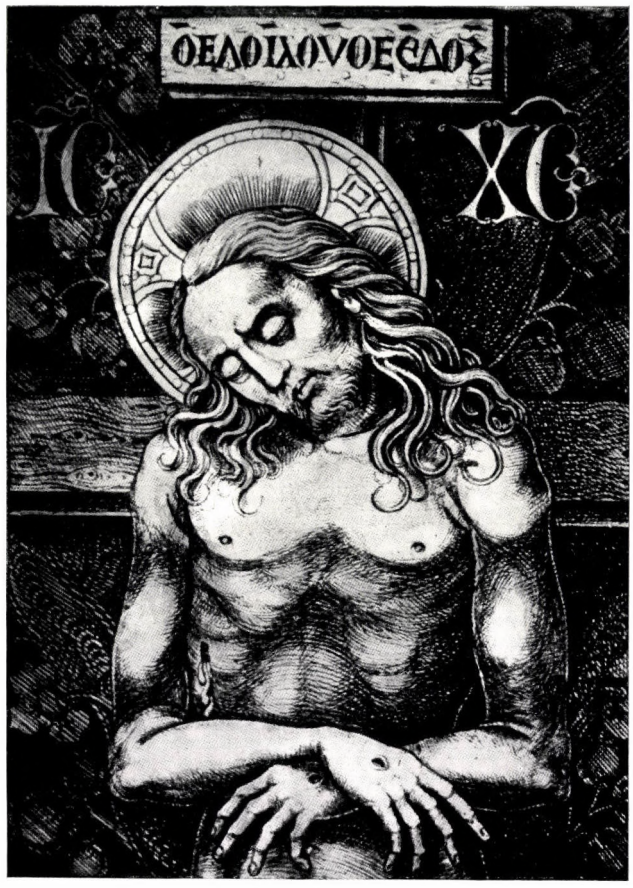

Fig. 4. Israel van Meckenem: Imago Pietatis. Incisione in rame

l'antico titolo del quadro belliniano: «Il Redentore che versa il Suo sangue».

Il cammino trionfale dell'Imago Pietatis nel XV secolo, nel largo processo di sviluppo degli antichi simboli della Chiesa cristiana, fu una conseguenza logica del sopravvento delle nuove forme nel sentimento religioso del tardo medioevo. All'alba dell'era nuova questa tendenza, di fronte alla concezione razionalistica del mondo che con la diffusione delle ricerche scientifiche si affermava sempre più risolutamente traendo nuove forze dalla magnifica eredità del mondo antico, cercava, col trapasso delle forme scolastiche, di avviare verso il misticismo e soddisfare in tal senso le aspirazioni religiose dei fedeli vacillanti della Chiesa. Tale processo si rispecchia chiaramente nel cammino percorso dall'Imago Pietatis che è venuta a sostituire con tanto successo, con la figura del suo Cristo trionfante dopo la passione, il vecchio simbolo che brillava una volta sulle absidi delle basiliche di Costantino e che proclamava poi dai sacrari delle prime chiese bizantine d'Italia e della Russia la potenza della Divinità trionfante: il classico tipo iconografico di Cristo che regna e insegna formulato dal Cavallini e dal Giotto. Così nel periodo del Quattrocento l'immagine della Divinità benedicente sul trono e del Dio morto e risorto: l'Imago Pietatis divenne un simbolo equivalente della Chiesa e del papato luogotenente terreno di Dio regnante nel cielo.[14] Poteva quindi degnamente figurare anche sul magnifico piviale della figura del vescovo di Masolino che sostituiva quella del papa, nella nobile semplicità dell'Imago Pietatis raffigurata plasticamente nel lavoro di oreficeria del brillante bottone.

Ora, se si ricordino gli anni di tirocinio di Masolino passati nella bottega del Ghiberti, è difficile non pensare che nelle note circostanze storiche, mentre Masolino stava dipingendo nel polittico di S. Maria Maggiore la monumentale figura in questione, egli avesse in mente gli splendidi pezzi d'oro visti negli anni giovanili nella bottega d'orefice del Ghiberti.[15] Ma egli non aveva bisogno di ricorrere ai vecchi ricordi sbiaditi delle opere ghibertiane rimaste a Firenze: non poteva infatti trovare a Roma stessa, nella tesoreria della Curia papale tornata nella capitale, ricca di sempre nuovi tesori, il paramento papale eseguito dal maestro e ornato di opere di oreficeria? Se non poteva collocare in testa al vescovo San Martino la famosa mitra ghibertiana che avrà avuto certamente la forma di tiara papale, poteva sempre dipingergli sul petto, come degno omaggio all'augusto committente nonchè al grande maestro, la copia del magnifico bottone ricordato dallo stesso Ghiberti come una delle proprie opere più famose. E a questo punto dobbiamo tornare al passo dell'autobiografia del Ghiberti nel quale, come abbiamo visto, gli interpreti precedenti credevano di scoprire, raffigurata nel bottone, l'immagine di Dio benedicente, il che sembra contraddire alla nostra ipotesi fondata su considerazioni storiche. Se però diamo alla parola «segnare» un significato diverso dall'interpretazione dello Schlosser, — e questa nuova traduzione risulta inconfutabilmente giusta, — siamo in grado di appoggiare le nostre considerazioni storiche con un argomento filologico.[16] Nell'antico italiano, accanto al verbo «segnare» di vari significati, che, come abbiamo visto, deriva dal sostantivo «segno», esiste anche un altro verbo «segnare». Questo verbo, oggi antiquato e usato solo in testi di stile arcaico, significa «sanguinare» e deriva dalla forma arcaica, di evidente analogia francese, del sostantivo «sangue». Può essere usato ugualmente in senso attivo o riflessivo. Così il passo critico del

testo ghibertiano può essere tradotto, interpretando giustamente il pensiero per 500 anni frainteso del maestro, nel modo seguente: «nel bottone feci una figura d'uno Nostro Signore che segna cioè che emette sangue». Così viene eliminata la contraddizione tra la conseguenza logica del momento storico e l'interpretazione autentica della fonte storica e così si presenta l'opera di oreficeria del grande maestro Lorenzo Ghiberti nella tavola di Masolino, l'eminente allievo.

In tutti i casi in cui un'opera di scultura ci viene tramandata in pittura o un'opera dipinta in plastica, si pone immancabilmente il problema di come l'originale eseguito in due o in tre dimensioni sia stato adattato alle qualità formali dell'altra arte e quanto abbia conservato, in questa traduzione secondaria, della purezza primaria del proprio linguaggio. Epoche diverse e scuole di diverse nazioni, e persino diverse botteghe e maestri di una scuola nazionale della stessa epoca possono, come lo dimostrano numerosi esempi della storia dell'arte, creare una larghissima scala di varianti di copie dell'opera originale. Sappiamo anche che mentre talvolta è la copia del maestro minore che conserva di più dell'opera originale, i grandi artisti invece spesso non riescono a resistere all'ispirazione originale, anche se decisi a eseguire solo una copia. Ma sappiamo anche che gli artisti di doti più modeste si limitano a riprodurre fedelmente i particolari esteriori e solo i geni creativi sono in grado di ridare l'intima essenza dell'opera. Nel caso del Ghiberti e di Masolino il momento storico coincide eccezionalmente. Si trovano di fronte un grande scultore della scuola toscana del primo Quattrocento e il suo grande alunno pittore degno di lui. Tuttavia, la piccola copia sommaria di Masolino non ci permette altro che di constatare prima l'identità iconografica per avvicinarci poi alla ricostruzione del famoso lavoro di oreficeria passando in rassegna altre opere di Ghiberti e Masolino che presentano analoghi problemi formali.

Nella scultura del Ghiberti problemi formali analoghi a quelli del Cristo seminudo dell'Imago Pietatis si presentano nei bassorilievi della prima porta del Battistero e precisamente nel Battesimo di Gesù (Fig. 2.), nella Flagellazione e nella Crocifissione eseguiti tra il 1403 e 1423, nel bassorilievo del Battesimo di Gesù della fonte battesimale del Battistero di Siena realizzato dal 1417 al 1427, nonchè fra i bassorilievi della Porta del Paradiso eseguiti tra il 1425 e 1452, le figure di Adamo coricato, nella Storia di Adamo ed Eva, e quella di Sansone scolpita nella cornice della porta. Tali lavori illustrano lo sviluppo della modellazione del nudo maschile: da essi si delinea nettamente il tocco sempre più deciso della mano del maestro che nella raffigurazione delle linee del nudo umano, attraverso lo studio dei monumenti antichi, passava dalle figure morbidamente melodiche e delicatamente delineate del gotico ai nudi sempre più realisticamente monumentali e massicci. Non per niente le più affini alla figura della copia di Masolino si rivelano proprio quelle del Cristo della prima porta e della scena del battesimo sulla fonte battesimale di Siena. Tale affinità si manifesta non solo nella modellazione sommaria del busto — che fra tutte le opere sopra menzionate è quella che meno fa vedere una muscolatura formata con esattezza di particolari anatomici — ma anche nella posizione delle spalle un po' alzate per il gesto del braccio destro sollevato dal gomito in giù in atto di benedizione o, — come nella figura fiorentina e in quella senese — per il braccio sinistro che regge la veste ricadente o, rispettivamente, esprime modestia; tutto ciò è simile alla posizione che determina tutta la figura dell'Imago Pietatis. E, quel che è più importante, i Cristi dei due Battesimi, malgrado le funzioni differenti, irradiano l'effetto solenne della rappresentazione ieratica allo stesso modo come il Redentore sofferente, simbolo del trionfo divino, della sacra immagine tramandataci nella copia di Masolino. Tra le opere del Ghiberti sopra ricordate sono queste due che cronologicamente sono più vicine al bottone eseguito nel 1419; non è da escludersi che il disegno dell'uno o dell'altro dei due bassorilievi sia uscito dalle mani del maestro nello stesso anno. È indubbio che i Cristi dei due Battesimi accentuino più fortemente nella composizione della figura la linea goticamente arcuata, dominante nella prima epoca del Ghiberti, che non la mezza figura del bottone. Ma dobbiamo altresì tener conto del fatto che Masolino, quando lavorava al polittico di Santa Maria Maggiore, aveva già superato non solo quanto aveva imparato nella bottega del Ghiberti, ma anche gli anni passati accanto a Masaccio sull'impalcatura della cappella Brancacci, così decisivi per lo sviluppo del suo stile. Anche se poi, negli anni successivi, l'influenza del brillante giovane collaboratore andava progressivamente scemando e risorgevano le reminiscenze gotiche specialmente dove, come nel soffitto della Colleggiata, vi contribuivano le condizioni locali, è comunque certo che negli anni ai quali risalgono il polittico e gli affreschi di S. Clemente non è da ammettere,

nello stile di Masolino, la melodia gotica delle prime opere del Ghiberti.[17]

Ora, se si voglia ritrovare nell'opera di Masolino le raffigurazioni di Cristo simili all'Imago Pietatis o altri analoghi esempi del nudo maschile, quelle che dimostrano le più numerose affinità con la copia dell'Imago Pietatis ghibertiana — per quanto le piccole dimensioni del bottone e le grandi linee della figura rendano possibile un confronto — non sono tanto la Pietà di Empoli simile nel tema, o le raffigurazioni più fini e dolci dei Cristi del Battesimo di Castiglione Olona, di analoga composizione, ma i due nudi maschili più vicini nel tempo alla data d'origine del polittico di S. Maria Maggiore: il Redentore dal possente torace della Crocifissione di S. Clemente e la figura sommariamente costruita di Adamo nel Peccato originale della Cappella Brancacci. Opere, queste, che denunciano la concezione e il linguaggio del periodo masacciano di Masolino manifestati nella rappresentazione di nudi e operanti anche nella copia dell'originale ghibertiano.[18]

Se infine estendiamo l'esame dall'opera del Ghiberti o di Masolino alle numerose raffigurazioni contemporanee dell'Imago Pietatis, sarà tra le opere di uno scultore del quattrocento fiorentino ancora più grande del Ghiberti: Donatello, che troveremo il capolavoro il quale, con la potente concentrazione tematica della grande triade innovatrice e col linguaggio passionale proprio al Donatello trasmette il nuovo e attuale programma ecclesiastico dell'antica immagine romana. Questa magnifica opera è il bassorilievo dell'Imago Pietatis collocato nel centro del frontale della mensa, nel complesso delle opere donatelliane dell'altar maggiore della chiesa del Santo a Padova. (Fig. 3.) Se vogliamo farci una giusta idea del bottone di papa Martino V ornato dell'Imago Pietatis, dobbiamo immaginare il capolavoro ghibertiano alla luce della plastica originale di Donatello e della copia pittorica di Masolino e nella piena conoscenza della classica bellezza dello stile personale di Lorenzo Ghiberti. E non possiamo infine considerare un puro caso se l'Imago Pietatis, raffigurata come simbolo papale sul bottone del piviale di Martino V riappare poi nel piccolo tondo in rilievo scolpito da Donatello, pure come simbolo centrale, nel tabernacolo di marmo della sacrestia di S. Pietro in Roma, per il successore del papa, Eugenio IV.[19]

NOTE

[1] Per le condizioni di Firenze nell'epoca v. *Antal, F.* : Florentine painting and its special background. The bourgeois republic before Cosimo de' Medici's advent to power: XIV and early XV centuries. London, 1947.

[2] Per le condizioni romane del tempo, v.: *Gregorovius, F.*: Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter. (I[a] ediz. 1859—72) Dresden, 1926. — *Hermanin, F.* : L'arte in Roma dal sec. VIII al XIV. Storia di Roma. XXIII. Bologna, 1945. — *Duprè Theseider, E.* : Roma dal comune di popolo alla signoria pontificia. Storia di Roma. XI. Bologna, 1952.

[3] *Müntz, E.* : Les arts à la cour des papes pendant le XVe et le XVIe siècle. Paris, 1878. — Cf. inoltre: *Procacci, U.*: Sulla cronologia delle opere di Masaccio e di Masolino tra il 1425 e il 1428. Rivista d'Arte, XXVIII. Ser. Terza. III. 1954 e *Degenhart, B.* : Ein Musterblattkomplex Gentiles und seiner Schüler. Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst. III. Folge. XI. 1960.

[4] *Wackernagel, M.* : Der Lebensraum des Künstlers in der florentinischen Renaissance. Aufgaben und Auftraggeber, Werkstatt und Kunstmarkt. Leipzig, 1938.

[5] Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten (I Commentarii). Ed. e comm. di *Schlosser, J.* Berlin, 1912. — Denkwürdigkeiten des florentinischen Bildhauers Lorenzo Ghiberti. Ins Deutsche übertragen v. *J. Schlosser.* Berlin, 1920. — *Ybl, E.* : Toscana szobrászata a quattrocentóban (La scultura toscana nel Quattrocento) Budapest, 1930. — *Planiscig, L.* : Lorenzo Ghiberti. Wien, 1940. — *Goldscheider, L.* : Ghiberti. New York, 1949. — *Krautheimer, H.*: Lorenzo Ghiberti. 1956.

[6] *Ghiberti—Schlosser*, 1912, op. cit. p. 47

[7] *Ghiberti—Schlosser* 1920, op. cit. p. 77

[8] *Ghiberti—Schlosser* 1912, op. cit. pp. 47—48

[9] *Goldscheider* op. cit. p. 20.

[10] *Salmi, M.* : Masaccio (I[a] ed. 1932) Milano, 1948

[11] *Longhi, R.* : Fatti di Masolino e Masaccio. La Critica d'Arte, V. 1940.

[12] *Mâle, E.* : L'art religieux de la fin du moyen-âge en France. IV[a] ed. Paris, 1931. p. 98 e segg.

[13] *Panofsky, E.* : Imago Pietatis. Festschrift für M. J. Friedländer. Leipzig, 1927. — Cf. *Boskovits, M.* : Un Christ de Pitié Bolonais. Bulletin du Musée National Hongrois des Beaux-Arts. XVI. 1960. e l'aggiunta bibliografia.

[14] Cf. *Réau, L.* : Iconographie de l'art chrétien. Paris, 1955—59.

[15] *Vasari, G.* : Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori. Ed. *Milanesi G.* II. Firenze, 1878. pp. 263—264. (Nel contratto concluso dal G berti negli anni 1403 e 1407 relativamente alla prima e alla seconda porta del Battistero, accanto a giovani apprendisti divenuti più tardi grandi maestri come lo scultore Donatello e il pittore Uccello, figura anche Maso di Cristofano, di soli cinque anni minore del Ghiberti, che, dopo le ultime ricerche, può essere a ragione identificato con Masolino ricordato nella gioventù dal Vasari come eccellente orefice: l'alunno che era uno dei più sicuri aiuti del maestro nell'esecuzione definitiva dei bassorilievi e che ugualmente aveva iniziato la propria carriera come cultore dell'oreficeria, conservatrice delle migliori tradizioni tecniche delle botteghe medievali anche nei laboratori del rinascimento; artista partito dalle stesse premesse dalle quali sorgeva poi l'arte dei più grandi maestri: l'architettura di Brunelleschi, la scultura di Donatello e poi la pittura del Botticelli. Anche se non si deve sopravvalutare i superlativi del Vasari e non è il caso di dare pieno credito ai suoi elogi nati dal manierismo del gusto dei tempi del Biografo, è indubbio che le caratteristiche stilistiche di cui egli parla a proposito di Masolino sono comuni alla scultura del Ghiberti come alla pittura di Masolino. Una nuova grande monografia di Masolino, che non esiterà ad affrontare anche

una ricostruzione più completa della biografia del maestro, potrà certamente trovare basi storiche più concrete al periodo giovanile di Masolino di cui oggi — salvo pochi dati — siamo completamente all'oscuro. Del resto chi scrive, — nel suo volume in corso di stampa, che tratterà il ciclo di affreschi di Masolino nella Cappella del Sacramento della Basilica di San Clemente a Roma, — toccherà anche problemi di questo genere.)

[16] Cf. *Mayer—Lübke :* Romanisches Etymologisches Wörterbuch. 1935. Ringrazio il mio collega prof. Lajos Tamás, valente esperto di linguistica romanza, per l'aiuto filologico cortesemente prestatomi.

[17] Per le opere ghibertiane da me ricordate, v. *Krautheimer*, op. cit.

[18] Per le summenzionate opere di Masolino v. Salmi, op. cit.

[19] Cf. *Planiscig, L.*: Donatello. Wien, 1939, e lo studio di Jolán Balogh sull'Imago Pietatis del Verrocchio pubblicato nel presente fascicolo di Acta Historiae Artium.

UN CAPOLAVORO SCONOSCIUTO DEL VERROCCHIO

STUDI NELLA COLLEZIONE DI SCULTURE DEL MUSEO DI BELLE ARTI. IV[1]

JOLÁN BALOGH

Elek Petrovics, già direttore insigne del Museo di Belle Arti, vi trasportò in deposito, nel 1924, dal Museo Ungherese di Arte Decorativa, una statua di Cristo,[2] una cosiddetta «Imago pietatis» (fig. 24), esponendola alla Mostra[3] dei nuovi acquisti del 1921—24 come opera nord-italiana dell'inizio del XVI sec. Dopo alcuni mesi la mostra si chiuse e la statua scomparve per decenni nel deposito della sezione di sculture. Una nuova esposizione della statua era sconsigliabile per la sua frammentarietà: dovuta al taglio irregolare dei piedi al punto di congiunzione col sarcofago: fatto che, per la mancanza del sarcofago stesso, dava allo spettatore una penosa impressione di squilibrio malgrado le eccellenti qualità della statua. Nel deposito non era possibile collocarla se non in posizione sdraiata, che rendeva impossibile una visione chiara delle forme e quindi lo studio attento della statua. Le condizioni della quale furono aggravate dall'assedio del 1945, quando, a seguito delle vicende belliche, le si ruppe un braccio sotto la spalla.

Malgrado le difficoltà, l'autrice del presente saggio si occupò più volte dei problemi della statua. Nei resoconti sulla collezione[4] ella la rilevò come un'opera eseguita sotto l'influsso di Leonardo, avvicinandosi così di qualche passo all'identificazione della statua. Quando poi, nel 1959, riordinò la mostra permanente della Collezione di Sculture, decise di inserirvi l'Imago pietatis. Quanto alla collocazione della statua, ha trovato la seguente soluzione: per sostituire il sarcofago ha fatto eseguire un piedistallo in forma di plinto[5] fissandovi la statua con una fusione di gesso. L'operazione è stata eseguita; intanto il restauratore Kálmán Németh ha accuratamente ripulito la statua rimettendo a posto il braccio staccato.

Eretta la statua sul piedistallo nella posizione originale (fig. 1—3), essa si imponeva con una straordinaria potenza artistica. Si facevano valere senza più alcun impedimento le sue qualità artistiche, la sua composizione, la sua struttura e il suo soggetto, l'«Imago pietatis», raffigurazione particolare di Cristo sofferente: il corpo che rivive lentamente, sollevandosi in un ritmo lieve, portatore senza rilievo della testa piegata con dolce umiltà, carica di espressione profonda, e delle mani mosse con un meraviglioso e significativo gesto. Osservando così la statua era facile riconoscerla quasi immediatamente quale capolavoro di Andrea del Verrocchio.

Al riconoscimento seguì una documentazione particolareggiata. Non fu difficile trovare analogie alla bellissima testa della nostra statua, coperta di abbondanti chiome ricciute, nelle opere autentiche del Verrocchio.[6] Tutte le statue di Cristo del maestro hanno stretti legami con la Pietà di Budapest, a cominciare dal Cristo in terracotta (figg. 4—5) del bassorilievo della Risurrezione (Firenze, Bargello) alla statua di bronzo di Orsanmichele (figg. 8—13) e alla statua di marmo del monumento funebre dei Forteguerri a Pistoia (figg. 14—15). Anzi, l'opera si ricollega direttamente anche al Cristo (figg. 6—7) del quadro del Battesimo (Uffizi). Le analogie si rivelano non solo nel tipo generale, ma anche nei singoli particolari: nelle forme del viso, negli occhi semichiusi, nel disegno della barba corta, nei capelli abbondantemente ondulati e persino nelle chiome bagnate di sudore che ricadono sulla fronte. Anche come qualità la statua di Budapest non è inferiore alle statue autentiche del Verrocchio sopra elencate, anzi, le supera nella spontaneità della modellazione. Ogni superficie minuta e ogni particolare della stupenda testa è pieno di vita e di espressione, risente del tocco diretto delle dita del grande maestro. La materia, di terracotta, rende fedelmente tutte le finezze della modellatura, senza assorbirle o raffreddarle come farebbe il bronzo o il marmo. Alla splendida testa si adatta perfettamente l'espressione con la quale il Vasari caratterizzava un' altra opera in terracotta del Verrocchio: «una testa . . . maravigliosa».[7]

Nè analogie meno chiare si possono offrire per il gesto delle mani mirabilmente espressive, modellate con estrema delicatezza (fig. 17). La posizione angolosa delle braccia, i gomiti modellati in rilievo si presentano in maniera simile nella figura del Salvatore nel bassorilievo nella Risurrezione (fig. 23), in quella di Cristo nel quadro del Battesimo (fig. 16), nonchè nella statua del David (fig. 18). Anche le forme, i contorni ed i particolari delle mani e delle dita sono in rapporto diretto col dipinto del Cristo, con la statua del David e persino col busto femminile del Bargello.

La modellazione del corpo invece (fig. 1) differisce sia da quella del bassorilievo della Risurrezione (fig. 23) che dal Battesimo (fig. 22). Questa volta il Verrocchio ha rinunciato a mettere realisticamente in rilievo le varie forme del corpo. Con un senso estremamente raffinato non ha voluto accentuare il corpo per mettere meglio in risalto il gesto della testa e delle mani, fattori centrali dell'espressione. Il disegno realistico della piaga nel fianco è invece uguale nella statua di Budapest e nel Cristo di Orsanmichele.

Anche la disposizione irregolare, leggera e libera del perizoma legato senza ricercatezza e disegnato con un naturalismo genuino (figg. 1—3, 19—20) è strettamente affine alle altre opere del Verrocchio: al Cristo del Battesimo (fig. 22) e alle figure del bassorilievo della Risurrezione (figg. 21, 23). Un motivo tipicamente verrocchiano è la ripiegatura del drappo a pieghe profonde che sottolinea plasticamente il peso del lembo pendente: caratteristica questa che si presenta identica nella figura del bassorilievo della Risurrezione (fig. 21) e nella statua di Budapest.

Tutta la struttura e tutti i particolari della statua della Pietà tendono ad approfondire il soggetto e a rendere più intensa l'espressione. L'artista ci presenta con una potenza straordinaria il Salvatore risorto: il corpo che lentamente riprende vita, scomparsa ogni traccia della corruzione: la testa che si risveglia dal letargo, ma carica dei tormenti passati; i capelli bagnati di sudore; gli occhi che si socchiudono dolcemente e il primo gesto di grazia al ritorno della coscienza: l'apertura della piaga del fianco, fonte del suo sangue redentore da ogni peccato.

Il capolavoro stupendo ci ricorda le parole del Vasari scritte del Cristo di Orsanmichele:[8] «. . . liberalissima attitudine . . . grazia e divinità». Le stesse qualità interne ed esterne caratterizzano anche la nostra statua. Esternamente la libera naturalezza della struttura del corpo e delle membra; internamente la sublime umiltà dell'espressione, la grazia divina che emana da tutta la figura. È davvero la raffigurazione di chi, secondo le parole dell'Apostolo S. Giovanni, è «plenus gratiae et veritatis». (S. Giov. 1. 14.)

La statua occupa un posto speciale tra i lavori del Verrocchio e ciò appunto perchè è di terracotta e può quindi offrire direttamente una visione immediata del lavoro creativo del Maestro. Tutte le memorie dei sec. XV—XVI — specie la biografia del Vasari[9] — danno molto rilievo alle opere in terracotta del Verrocchio. Nel 1482 la Signoria di Firenze[10] fece collocare nell'oratorio di Orsanmichele il modello in terracotta del gruppo di Cristo e Tommaso, essendo questo «si bella cosa» da servire a «grande ornamento» dell'oratorio e a «reverentia» e «diletto» degli spettatori. Finora questa particolarità caratteristica dell'arte verrocchiana ci era nota dalla sua opera giovanile: il rilievo della Risurrezione, e poi da alcuni bozzetti (Giovane dormiente, Berlino; la Deposizione, Berlino; Angeli, Louvre); ora la statua di Budapest è una testimonianza diretta del suo stile maturo, delle particolarità della sua modellazione in argilla, della ricchezza dei particolari e della sua meravigliosa freschezza.

L'importanza dell'opera richiede maggiormente la soluzione del problema della provenienza. A questo proposito un documento fondamentale e decisivo viene fornito da una nota di Imre Henszlmann, insigne iniziatore della storiografia d'arte ungherese, sull'Esposizione Mondiale di Vienna,[11] del 1873 — nota di cui l'autrice del presente saggio è a conoscenza da vari decenni. Della comunicazione di Henszlmann risulta che alla statua di Cristo appartenevano anche due angeli; e i tre pezzi erano esposti a Vienna nel 1873, come provenienti dalla collezione di Ferenc Pulszky. I dati di Henszlmann sono felicemente illustrati da un incisione di Jenő Doby (fig. 26) che è servita come punto d'appoggio alle nostre ulteriori ricerche. Da tale incisione risultava chiaro che l'opera originale non era formata da una unica figura, ma era una grandiosa composizione di tre statue.

Non meno importante è la comunicazione di Henszlmann che riguarda il primo proprietario del gruppo, Ferenc Pulszky, direttore del Museo Nazionale Ungherese (1869—1894). Pulszky era un collezionista veramente degno di quel capolavoro; e non è un caso che sia stato proprio lui ad acquistarlo; ne è una prova evidente la storia della sua vita



Fig. 1. Andrea del Verrocchio: Pietà. Budapest, Museo di Belle Arti



Fig. 2. Verrocchio: Pietà. Budapest, Museo di Belle Arti



Fig. 3. Verrocchio: Pietà. Budapest, Museo di Belle Arti

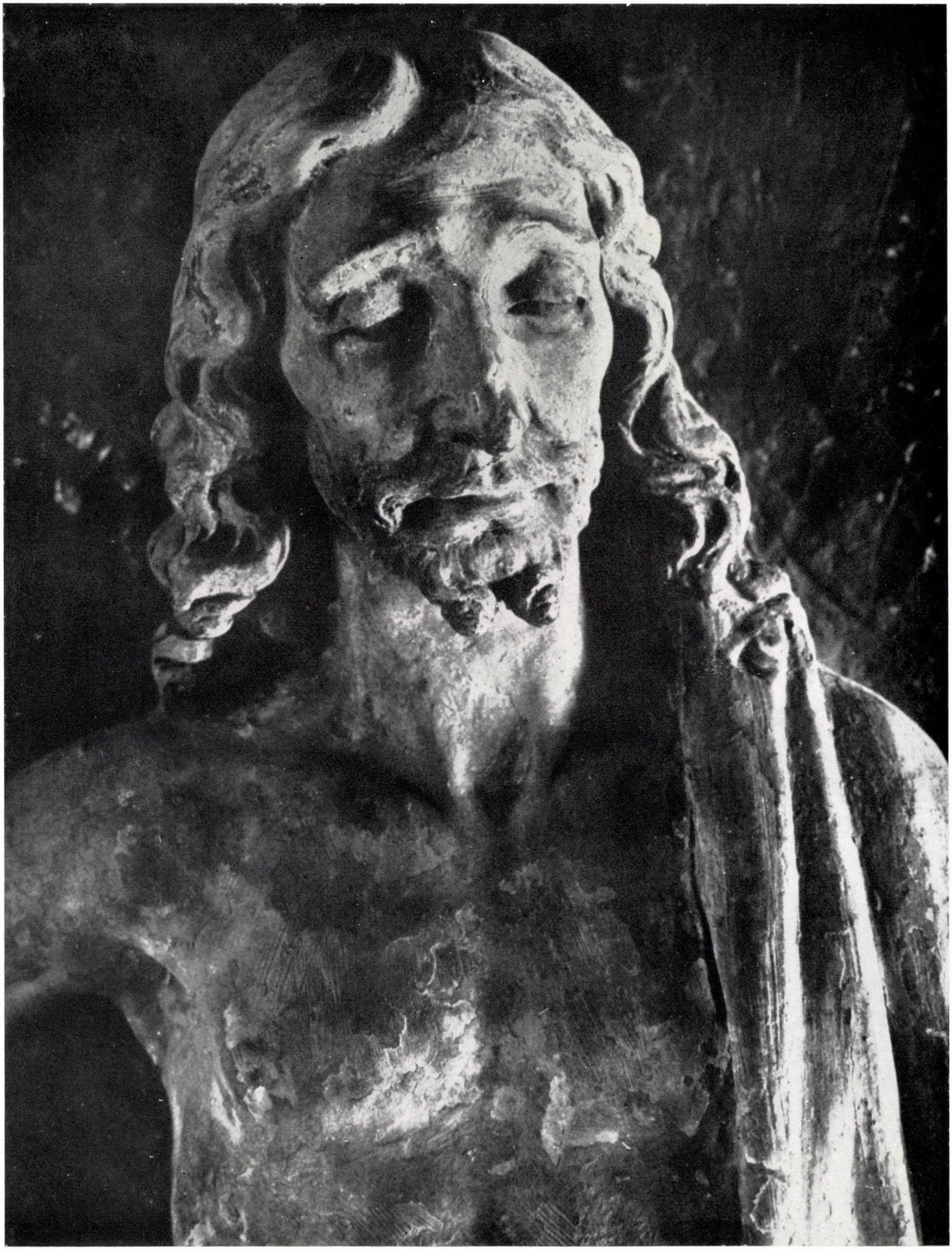

Fig. 4. Verrocchio: La Risurrezione (particolare). Firenze, Museo Nazionale



Fig. 5. Verrocchio: Pietà (particolare). Budapest, Museo di Belle Arti

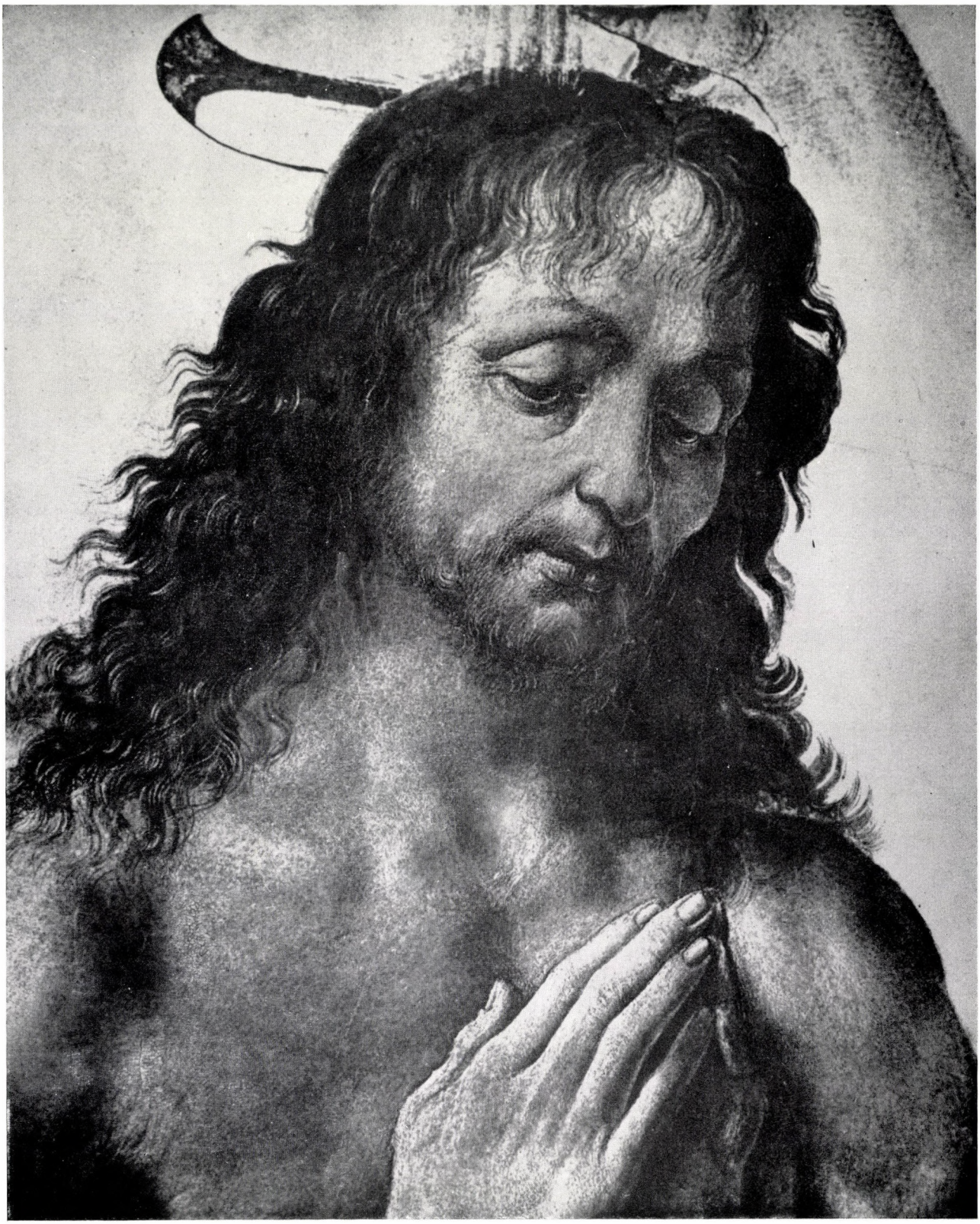

Fig. 6. Verrocchio: Battesimo di Cristo (particolare). Firenze, Uffizi



Fig. 7. Verrocchio: Pietà (particolare). Budapest, Museo di Belle Arti



Fig. 8. Verrocchio: Cristo e S. Tommaso. Gruppo di bronzo (particolare). Firenze, Orsanmichele

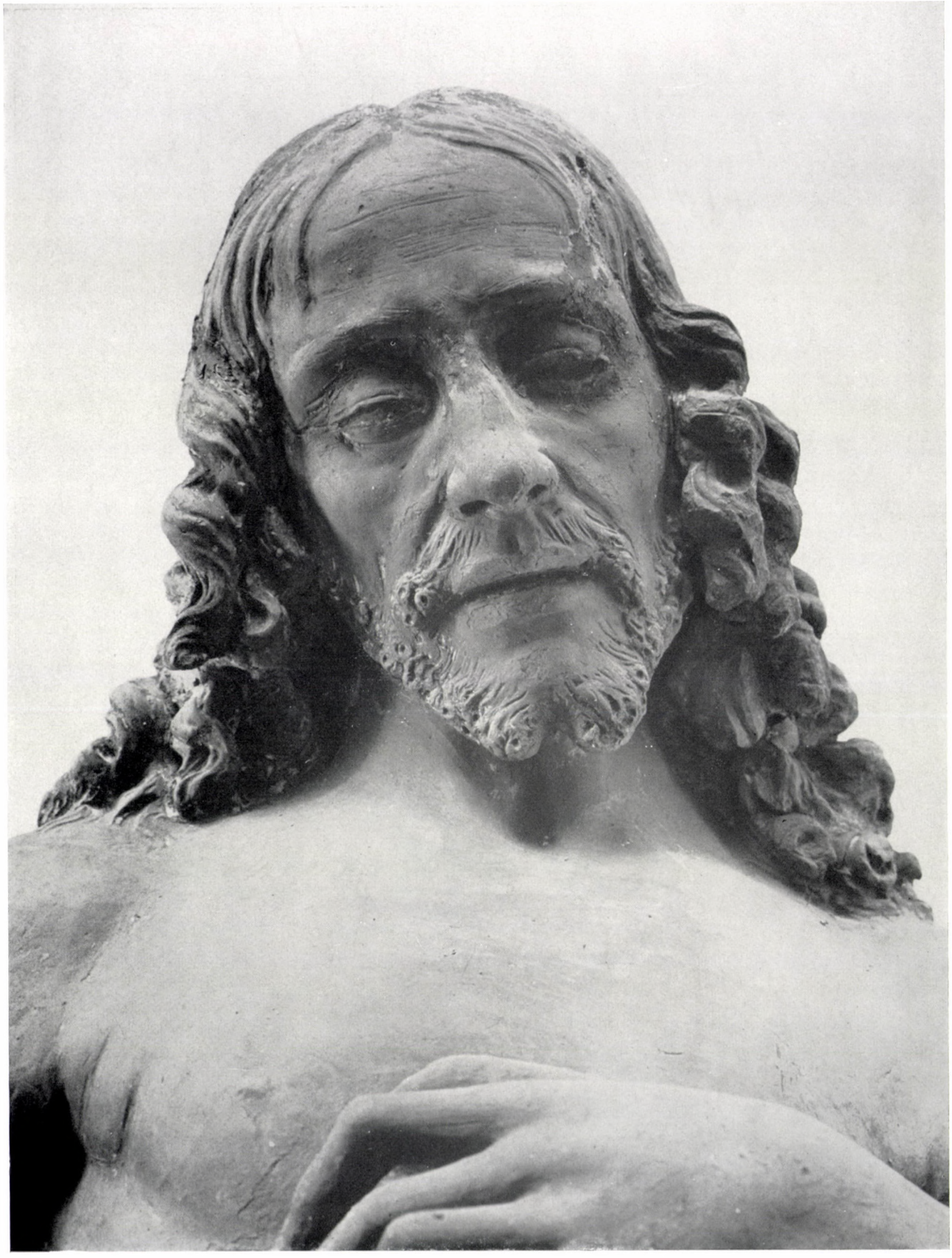

Fig. 9. Verrocchio: Pietà (particolare). Budapest, Museo di Belle Arti



Fig. 10. Verrocchio: Cristo e S. Tommaso. Gruppo di bronzo (particolare). Firenze, Orsanmichele



Fig. 11. Verrocchio: Pietà (particolare). Budapest, Museo di Belle Arti

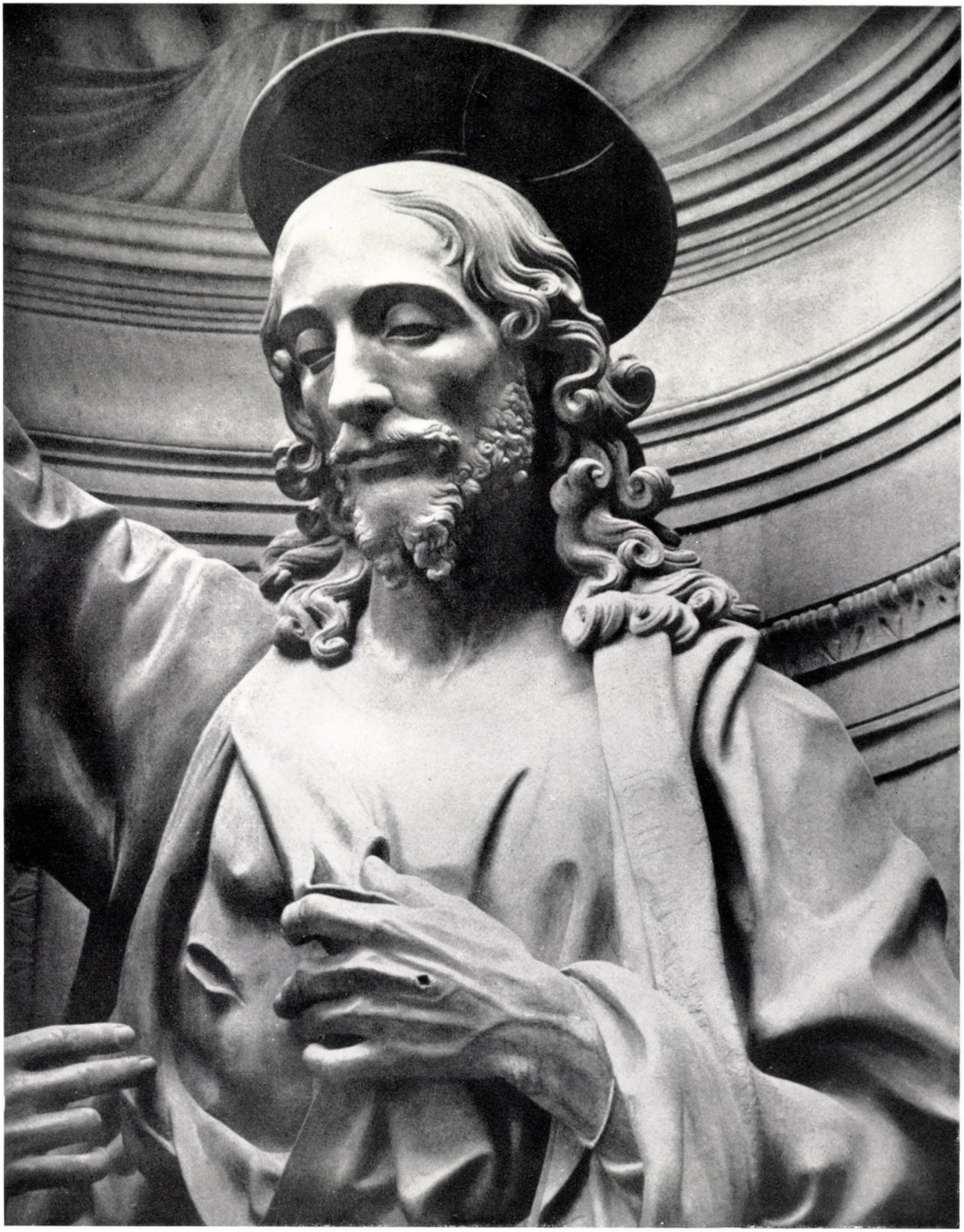

Fig. 12. Verrocchio: Cristo e S. Tommaso. Gruppo di bronzo (particolare). Firenze, Orsanmichele



Fig. 13. Verrocchio: Pietà (particolare). Budapest, Museo di Belle Arti

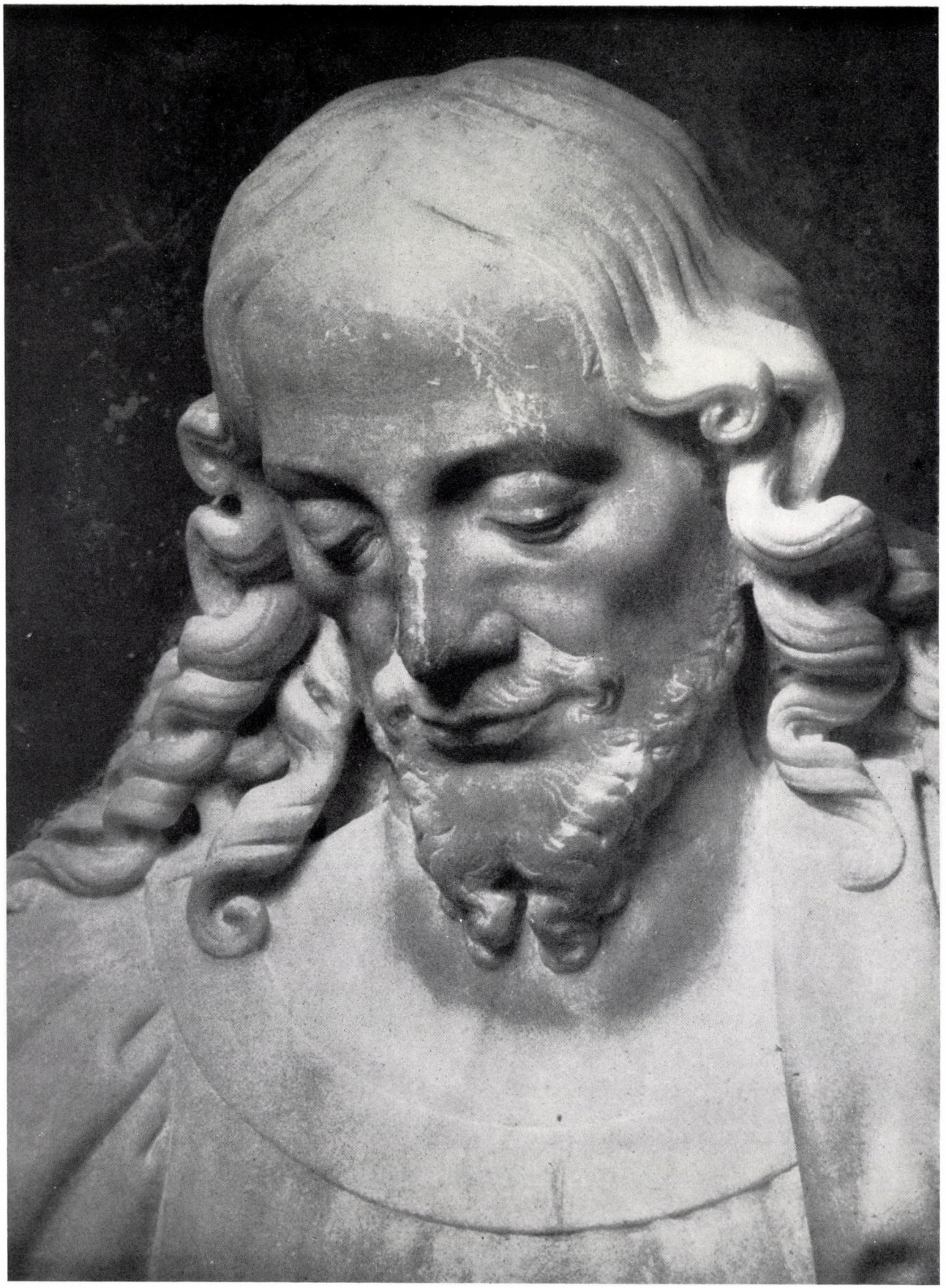

Fig. 14. Verrocchio: Cristo benedicente (particolare). Pistoia, Duomo. Tomba del cardinale Niccolò Forteguerri



Fig. 15. Verrocchio: Pietà (particolare). Budapest, Museo di Belle Arti

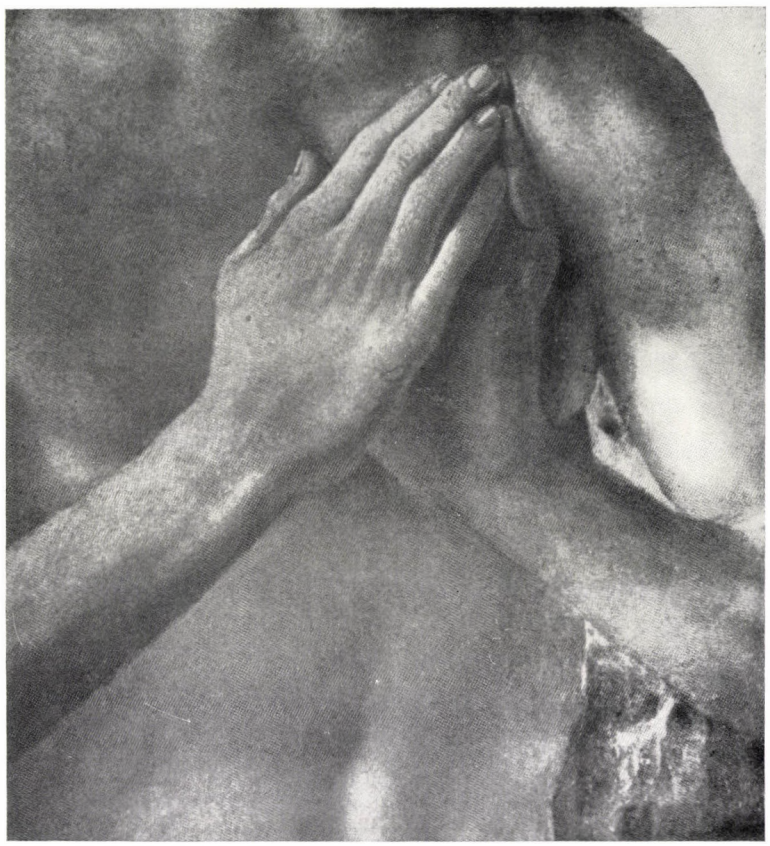

Fig. 16. Verrocchio: Battesimo di Cristo (particolare). Firenze, Uffizi

(1814—1897). Il Pulszky si sentì attratto verso l'arte e l'archeologia dai ricordi dell'infanzia e dall'influenza dei parenti di parte materna. Suo nonno fu Károly Fejérváry, famoso collezionista, suo zio Gábor Fejérváry, anch'esso collezionista appassionato e archeologo. Sotto la loro influenza egli stesso cominciò fin dalla prima gioventù a occuparsi di archeologia, e non senza successo. Visitò l'Italia per la prima volta nel 1833, in compagnia dello zio; nel 1836, sempre con lo zio, percorse Germania, Francia, Inghilterra, studiando dappertutto con assiduità i monumenti artistici. Nel 1843—1844 soggiornò di nuovo lungamente in Italia. Quando poi, dopo la sconfitta della lotta d'indipendenza ungherese (1849), egli, già sottosegretario del governo Kossuth, si vide costretto ad emigrare, visitò un'altra volta, in compagnia di Kossuth, l'Inghilterra e persino l'America. Dopo alcuni anni gravi egli si stabilì a Firenze[12] dove visse poi dal 1862 al 1866. Era ormai noto in tutta Europa come uno specialista di grande erudizione e larga esperienza. Durante gli anni fiorentini il Pulszky non solo studiava le opere d'arte ma le raccoglieva anche. Fu in questo periodo che egli acquistò da Alessandro Foresi il bassorilievo della «Deposizion» (fig. 29) che risultò opera del Verrocchio e che è oggi un pezzo notevolissimo del Museo di Berlino. È quasi indubbio che l'acquisto del gruppo dell'«Imago pietatis» risalga proprio a quegli anni.

Le vicende del gruppo dell'«Imago pietatis» e della Deposizione erano per qualche tempo analoghe: nel 1873 figuravano entrambi all'Esposizione Universale di Vienna; nel 1888 poi, o anzi, già un po' prima, furono messi in commercio dagli antiquari di Vienna. La Deposizione fu acquistata nel 1888 dal Dott. James Simon, il quale poi la donò al Museo di Berlino.[13] Nello stesso anno il Museo Ungherese di Arte Decorativa di Budapest comprò dai Fratelli Egger di Vienna la statua di Cristo per 1000 corone. Ma non si pensò a segnalare che la Pietà era appertenuta a Ferenc Pulszky; non sappiamo se per ignoranza del fatto o per intenzione. Comunque l'acquisto, fatto da Elemér Radisics, direttore del Museo, salvò per l'Ungheria il pezzo più notevole della collezione Pulszky. Ma nella collezione del Museo Ungherese di Arte Decorativa, di genere completamente diverso, la statua non era dovutamente valorizzata. Era bensì esposta negli



Fig. 17. Verrocchio: Pietà (particolare). Budapest, Museo di Belle Arti



Fig. 18. Verrocchio: David (particolare). Firenze, Museo Nazionale



Fig. 19. Verrocchio: Pietà (particolare). Budapest, Museo di Belle Arti



Fig. 20. Verrocchio: Pietà (particolare). Budapest, Museo di Belle Arti

anni 1907—1924 nella cosiddetta «sala del Rinascimento», ma più che altro come une curiosità tecnica una «terracotta». Stava relegata su un cassone,[14] tra le ricchezze coloristiche dei tessuti e delle maioliche, finchè fu scoperto dall'occhio acuto di Elek Petrovics, il quale poi l'acquistò nel 1924 per la collezione di statue del Museo di Belle Arti.

Diversa sorte toccò agli angeli dell'«Imago pietatis». Accertato che la statua di Cristo era opera del Verrocchio, nel fervore della scoperta iniziammo delle ricerche per rintracciare nei vari cataloghi di vendite all'asta le figure secondarie del gruppo. Infatti, quasi subito riuscimmo a trovare i due angeli nel catalogo dell'incanto della collezione Figdor, dell'anno 1930,[15] poi leggemmo il risultato dell'incanto nella rivista Pantheon.[16] Erano invece più difficili le ulteriori ricerche. Si sapeva solo che le figure erano state acquistate nel 1930 per Sir Joseph Duveen. Da ciò si poteva dedurre con molta probabilità che si trovassero ancora nel 1959 in una collezione inglese o americana. Ebbe inizio una corrispondenza eccitante. Si trattava di chiedere a uno a uno ai vari musei americani e inglesi se avevano notizie di dove si trovavano le statue. Dopo molte risposte negative, un'informazione esatta venne fornita dal Signor J. W. Pope-Hennessy, capo della sezione di sculture (Department of Architecture and Sculpture) del Victoria and Albert Museum di Londra: le due statue erano state inviate negli Stati Uniti e sono in proprietà del Museum of Art di Toledo (Ohio).[17] Potei pertanto rivolgermi direttamente al Signor Otto Wittmann,[18] direttore del Museo di Toledo, il quale mi inviò cortesemente le fotografie dei due angeli, i quali hanno così trovato une definitiva sistemazione nel Museo di Toledo[19] (figg. 27—28).



Fig. 21. Verrocchio: Risurrezione (particolare). Firenze, Museo Nazionale

I due angeli anche, come la statua di Cristo, rivelano con molta evidenza lo stile del Verrocchio. I manti pesanti, riccamente drappeggiati tradiscono la mano del maestro non meno che i gesti espressivi delle mani fini che ricordano la dama con le primule del Bargello e l'angelo (fig. 46) del quadro del Battesimo (Uffizi). Anche le teste, nei lineamenti del volto e nel disegno della capigliatura, mostrano affinità con le opere verrochiane: il David di bronzo, le figure di giovani del bassorilievo di

S. Giovanni Battista (Firenze, Museo dell'Opera del Duomo), S. Tommaso di Orsanmichele, gli angeli in terracotta del Louvre e persino con l'angelo inginocchiato del Battesimo dipinto (Uffizi) e con collegano armonicamente alle figure giovanili del Verrocchio. Sono evidenti anche i legami tra gli angeli in questione e alcuni busti di giovani attribuiti al Verrocchio o alla sua bottega. L'angelo



Fig. 22. Verrocchio: Battesimo di Cristo (particolare). Firenze, Uffizi



Fig. 23. Verrocchio: Risurrezione (particolare). Firenze, Museo Nazionale

l'abbozzo di testa del medesimo (Uffizi). I rapporti non sono bensì di una corrispondenza così letteraria come quelli tra la statua di Budapest e le altre statue di Cristo del Verrocchio, ma le affinità si riconoscono chiaramente. I due angeli di Toledo si di destra è affine al busto di giovane conservato nel Victoria and Albert Museum di Londra[20] (fig. 44), quello di sinistra invece al busto del Museo di Berlino[21] (fig. 45). Ma quanto al valore artistico gli angeli di Toledo sono superiori ai busti. È indub-



Fig. 24. Verrocchio: Pietà. Budapest, Museo di Belle Arti (foto eseguita prima del 1924)

bio che essi[22] servivano come modello, imitati innumerevoli volte, come avveniva con i tipi di Cristo creati dal Verrocchio stesso.

Gli angeli di Toledo rivelano potentemente lo spirito innovatore del Maestro, sia nella concezione che nei particolari: e ne abbiamo la prova evidente confrontandoli con i famosi angeli inginocchiati di Luca della Robbia (Firenze, Duomo; prima nella Cappella del Sacramento). Nelle statue di Luca (figg. 30—31) quello che domina è la bellezza esterna che si manifesta nella composizione delle figure dalle linee eleganti, nelle pieghe delle vesti, nelle graziose gentili teste. Manca invece il soffio di vita spirituale; tutto l'effetto è dovuto alla bellezza della loro apparenza. Gli angeli del Verrocchio sono più robusti, con vesti che ricadono pesantemente, di costruzione massiccia. Non sono delle figure puramente decorative, ma esseri viventi pieni di espressione e di tensione interna. La posizione delle teste, i lineamenti e i gesti delle mani rispecchiano in modo drammatico i sentimenti e il mondo interno di queste creature. In funzione di una piena espressività vengono messe in rilievo le teste e le mani, mentre le vesti, subordinate, danno uno sfondo grandioso alle teste erette e all'accennato gesto delle mani. Nelle due statue di Toledo il Verrocchio ha creato le figure di angeli più vive ed espressive del tardo Quattrocento.

Le tre sculture: il Cristo di Budapest e i due angeli di Toledo sono dei capolavori già di per sè stessi, ma riuniti in gruppo formano un insieme



Fig. 25. Verrocchio: Pietà (veduta posteriore). Budapest, Museo di Belle Arti



Fig. 26. Statua della Pietà con due angeli inginocchiati. Incisione di Jenő Doby. 1873

meraviglioso. In base alle fotografie si riesce infatti a ricostruire pienamente la composizione originale del Verrocchio: l'«Imago pietatis» (fig. 32). È un tema noto,[23] ma interpretato con una novità che colpisce sia nella forma che nel contenuto.

Il tema[24] è infatti molto antico e noto, tante volte ripetuto sia nella pittura che nella scultura.[25] Per valutare la novità della concezione del Verrochchio occorre riassumere soprattutto quanto è stato fatto in quest'ultimo campo. Nella scultura l'«Imago pietatis» appare per la prima volta verso la fine del ducento e all'inizio del trecento, in una forma che segue rigorosamente il tipo gregoriano, l'immagine miracolosa della chiesa di S. Croce in Gerusalemme a Roma, quindi un modello pittorico. Tale origine ne determina strettamente la composizione: le varianti si notano solo nei particolari. I monumenti relativi sono esclusivamente dei rilievi, quasi versioni plastiche o interpretazioni del prototipo dipinto. Ma contrariamente alle pietà dipinte, qui la figura di Cristo raramente appare solitaria — come ad es. nel rilievo pisano di S. Cecilia (fig. 33) — ma per lo più è accompagnata da figure secondarie. Si tratta di apostoli, profeti (fig. 35) o, più frequentemente, dei due testimoni del Calvario: la Vergine e S. Giovanni Evangelista. (figg. 34, 36). Le figure principali e quelle secondarie sono di solito sistemate in campi separati, scarsamente legate tra loro sia nella forma che nell'espressione. Cristo viene raffigurato morto, col corpo irrigidito e gli occhi chiusi. Soltanto nella posizione delle mani e delle braccia si riscontrano due varianti: nei rilievi più antichi Cristo appare con le mani sovrapposte l'una all'altra: gesto delle figure tombali[26] (figg. 33, 34, 35); più tardi invece lo vediamo con le braccia conserte (figg. 36, 38); soluzione quest'ultima che attenua un poco la rigidità del corpo. Questa forma di triplice composizione — la Pietà tra la Madonna e S. Giovanni — è molto diffusa in Toscana nel sec. XIV. Veniva scolpita soprattutto su sarcofaghi. Anche nella stessa Firenze se ne registra un gran numero. Il tipo sopravvivrà



Fig. 27. Verrocchio: Angelo inginocchiato. Toledo, Museum of Art



Fig. 28. Verrocchio: Angelo inginocchiato. Toledo, Museum of Art



Fig. 29. Andrea del Verrocchio: La Deposizione. Berlino, Staatliche Museen. Già nella collezione di Ferenc Pulszky

anche nel sec. XV. La sua realizzazione più pura e più classica è costituita dal monumento funebre del cardinale Federighi (fig. 39), opera di Luca della Robbia (1455—1456). In questo rilievo però le figure secondarie sono più strettamente legate a quella principale che non nei monumenti del sec. XIV. La Vergine si rivolge a Cristo con un gesto di preghiera, San Giovanni invece con l'atteggiamento della testimonianza.

Parallelamente a questo tipo principale si afferma anche un'altra composizione in cui le figure secondarie sono costituite da angeli che reggono un drappo dietro la figura di Cristo morto. Così li vediamo nell'opera di Giovanni Pisano: il bassorilievo del pulpito del Duomo di Pisa (Berlino, Staatliche Museen): Cristo morto che giace inerte tra due angeli che con passione dolorosa presentano il Redentore ucciso (fig. 37). Un'altra variante si riscontra nella bellissima composizione tonda della cattedrale di Firenze (fig. 38): Cristo nella calma della sua gloria tra gli angeli offizianti.

Nella maggiore varietà delle composizioni pittoriche è da notare un affresco di Don Lorenzo Monaco a Firenze[27] (Chiostro delle Oblate) in cui Cristo appare bensì con gli occhi chiusi, ma a braccia aperte, presentando quasi le stigmate. Questo nuovo motivo è un tentativo notevole inteso a trasformare il tradizionale tipo di Cristo, a sciogliere la rigidità della morte e ad approfondire il contenuto. La stessa idea fu espressa con efficacia potente e con semplicità monumentale da Fra Angelico, nell'affresco della lunetta del convento di S. Marco a Firenze (1437—1445). La bella e espressiva composizione (fig. 41) venne copiata molto più tardi, verso la fine del sec. XV, dalla bottega dei Della Robbia[28] in un bassorilievo di maiolica (fig. 42), in una traduzione più realistica e meno felice.

È da ricordare infine che Agostino di Duccio nel suo bassorilievo perugino (1473—1474) ha trattato con una certa libertà il vecchio tipo iconografico, raffigurando Cristo con gli occhi aperti (fig.



Fig. 30. Luca della Robbia: Angelo inginocchiato. Firenze, Duomo



Fig. 31. Luca della Robbia: Angelo inginocchiato. Firenze, Duomo

40), con la destra piagata tesa in avanti e la sinistra posata sulla ferita nel fianco.[29]

Abbiamo con ciò ricordato i precedenti iconografici e scultorii del capolavoro del Verrocchio. È indubbio che buona parte di essi: i bassorilievi fiorentini del trecento, l'affresco di Fra Angelico, il monumento funebre del cardinale Federighi fossero noti al Maestro, e gli servissero anzi da stimolo e ispirazione. Ma la sua opera superò di gran lunga tutte le precedenti. Era di un'assoluta novità sia nell'arditezza delle soluzioni formali che nell'approfondimento spirituale del contenuto.

Quello che, in confronto ai precedenti, colpisce come un'innovazione straordinaria nell'opera verrocchiana è il fatto che il tema non viene trattato in bassorilievo, ma in statue a tutto tondo. Quest'ardita trasformazione ha posto l'artista innanzi ai gravi problemi, specie nella modellazione della figura di Cristo. Confrontando la sua opera con il bassorilievo pisano del sec. XIV (Pisa, S. Cecilia — fig. 33) risulta con evidenza la straordinaria raffinatezza con cui il Verrocchio ha potuto risolvere il problema scultoriamente quasi impossibile: la raffigurazione del corpo morto che si solleva dalla tomba pur restando reale ed equilibrato senza alcun elemento disarmonico o spiacevole. È completamente nuova anche la composizione dell'opera: invece di allineare le figure l'una accanto all'altra, il Verrocchio le ha sistemate nella serrata unità del triangolo, mettendo in relievo la figura principale. Ma la composizione classica del triangolo non è solo una cornice esterna: è anche una struttura interna, espressione dell'intima fusione nel gioco meraviglioso delle mani: a destra e a sinistra, le linie tendenti in alto nei gesti significativi degli angeli per fondersi poi con quella del gesto di Cristo, fulcro spirituale della composizione.

Eccoci quindi arrivati alla più grande innovazione del Verrocchio, nucleo dell'intera composizione: la drammatizzazione del tema, l'approfondimento biblico del contenuto spirituale. Contrariamente alle Pietà precedenti, il Verrocchio non ha ritratto Cristo morto eretto nella tomba, ma il Redentore risorto che s'innalza dal sepolcro, come aveva detto Gesù di se stesso: «ego sum . . . vivus, et fui mortuus, et ecce sum vivens in saecula saeculorum» (Apocalypsis Joannis 1. 18.). Il Verrocchio sapeva rendere con mirabile arte il trapasso dalla morte alla vita nel corpo risuscitato in atto di sollevarsi, negli occhi semiaperti; la ripresa della

coscienza di Cristo che culmina nell'apertura della propria ferita. Le mani fini hanno una loro vita: il loro gesto supera di gran lunga la solita «ostentatio vulnerum». Il gesto di una straordinaria espressività rappresenta in forma drammatica l'opera di redenzione compiuta da Cristo, dando quasi vita al verbo del Signore: «Hic est enim sanguis meus, qui pro multis effundetur in remissionem peccatorum» (S. Matteo 26. 28). Il miracolo della redenzione, la sua realtà oltre ogni immaginazioni vengono espressi e sottolineati anche dai gesti eloquenti degli angeli, dalla posizione delle loro teste. Quello di sinistra guarda impaurito il Redentore, Figlio di Dio, quasi esterrefatto dalla grandezza del sacrificio del Calvario. L'angelo di destra piega dolcemente la testa col gesto di chi comprende pienamente l'amore di Gesù Cristo che offre sè stesso in olocausto (S. Giovanni 10. 11.; Epistola agli Efesini 5.2.; Apocalisse di S. Giovanni 1.5.), l'inevitabile necessità della sua offerta suprema (S. Matteo 16.21.; Epistola agli Ebrei 9. 12, 22 b.), mentre, rivolto verso lo spettatore, si posa la destra sul petto con un gesto dimostrativo: «Nonne haec oportuit pati Christum et ita intrare in gloriam suam?» (S. Luca 24, 26.).

Il Verrocchio ha invero creato qualcosa di completamente nuovo dal tema spesso quasi meccanicamente ripetuto, toccando la profondità del contenuto biblico. Nello stesso tempo è riuscito a risolvere in perfetta forma armonica problemi di scultura estremamente difficili.

Il capolavoro verrocchiano deve aver fortemente influito sulla scultura del tempo. La bellissima testa di Cristo fu spesso imitata.[30] Un busto del Victoria and Albert Museum di Londra[31] e uno dei tondi della bottega dei Della Robbia[32] (fig. 43) ripetono senza dubbio la testa della statua di Budapest. Il suo effetto è inoltre riconoscibile nel bassorilievo in lunetta della bottega dei Della Robbia (fig. 42). A imitazione poi delle teste degli angeli si eseguirono busti di giovani, come quello berlinese più sopra menzionato (fig. 45) e l'altro londinese (fig. 44).

Ma l'opera magnifica ha esercitato la maggiore influenza sull'allievo geniale del maestro: Leonardo. Fu appunto questa l'eredità spirituale che il giovane artista portò con sè a Milano nel 1482. I motivi dell'«Imago pietatis» affiorano ripetutamente nelle sue opere milanesi. L'angelo inginocchiato della Madonna delle rocce (fig. 47) col gesto indicativo è un discendente dell'angelo verrocchiano in una traduzione più libera e pittorica. Anche nel drappeggio delle vesti, nelle pieghe pesanti riversate si riconosce l'influenza del Verrocchio. Altri motivi verrocchiani di drappeggiatura appaiono con toni più drammatici in alcuni disegni di Leonardo: nell'angelo inginocchiato di Londra[33] (British Museum — fig. 48) e nel disegno romano[34] (Gabinetto Nazionale delle Stampe — fig. 49). Il capolavoro milanese di Leonardo, il Cenacolo (S. Maria delle Grazie) ricorda pure l'opera del Verrocchio nella composizione, col gruppo centrale riunito in forma triangolare, e soprattutto nel gioco mirabilmente espressivo delle mani. I gesti che pervadono l'intero quadro rispecchiando e rivelando i moti degli animi tradiscono una strettissima affinità con la mimica drammatica del gruppo della Pietà. Anche il tipo di Cristo raffigurato nell'«Imago pietatis» ha fortemente influito su Leonardo. Il suo disegno veneziano (Accademia — fig. 52) è una trasformazione pittorica della testa di Cristo conservato a Budapest — in corrispondenza col nuovo tema: il Cristo portacroce. Ma anche nell'abbozzo per il Cenacolo (Brera — fig. 50) e nell'affresco stesso (fig. 51) è palese l'eredità del Verrocchio, sebbene in una trattazione grandiosa che prepara un linguaggio stilistico successivo: quello del cinquecento. Attraverso l'arte di Leonardo l'influenza del Verrocchio si estese ulteriormente. Il tipo della testa di Cristo della Pietà riappare, nella formulazione più dolce di Leonardo, nel grande crocifisso toscano del nostro Museo (fig. 53), probabile opera di Jacopo Sansovino.[35]

Dall'influenza dell'«Imago pietatis» e dalle circostanze in cui questa si esercita si può congetturare la data di origine dell'opera. Era già indubbiamente compiuta prima del 1482, anno di partenza del giovane Leonardo per Milano. Quindi il Verrocchio l'avrà modellata[36] contemporaneamente col gruppo di bronzo di Orsanmichele, tra il 1476 e 1482. Problematico è soltanto l'ordine cronologico delle due opere: se cioè il concetto dell'«Imago pietatis» abbia preceduto o seguito quella del gruppo di Cristo e Tommaso. Dato che di quest'ultimo la figura di Cristo era già pronta nel 1476 e ne era compiuta anche la fusione in bronzo,[37] sembra più probabile che solo in seguito il maestro abbia intrapreso la modellazione della Pietà. Tale ipotesi è sostenuta dal fatto che il concetto ideale della figura di Cristo nell'arte del Verrocchio ha raggiunto la sua pienezza proprio con la statua della Pietà.

In mancanza di notizie è più difficile stabilire il posto originale del gruppo dell'«Imago pietatis». Sembra comunque probabile che fosse collocato a

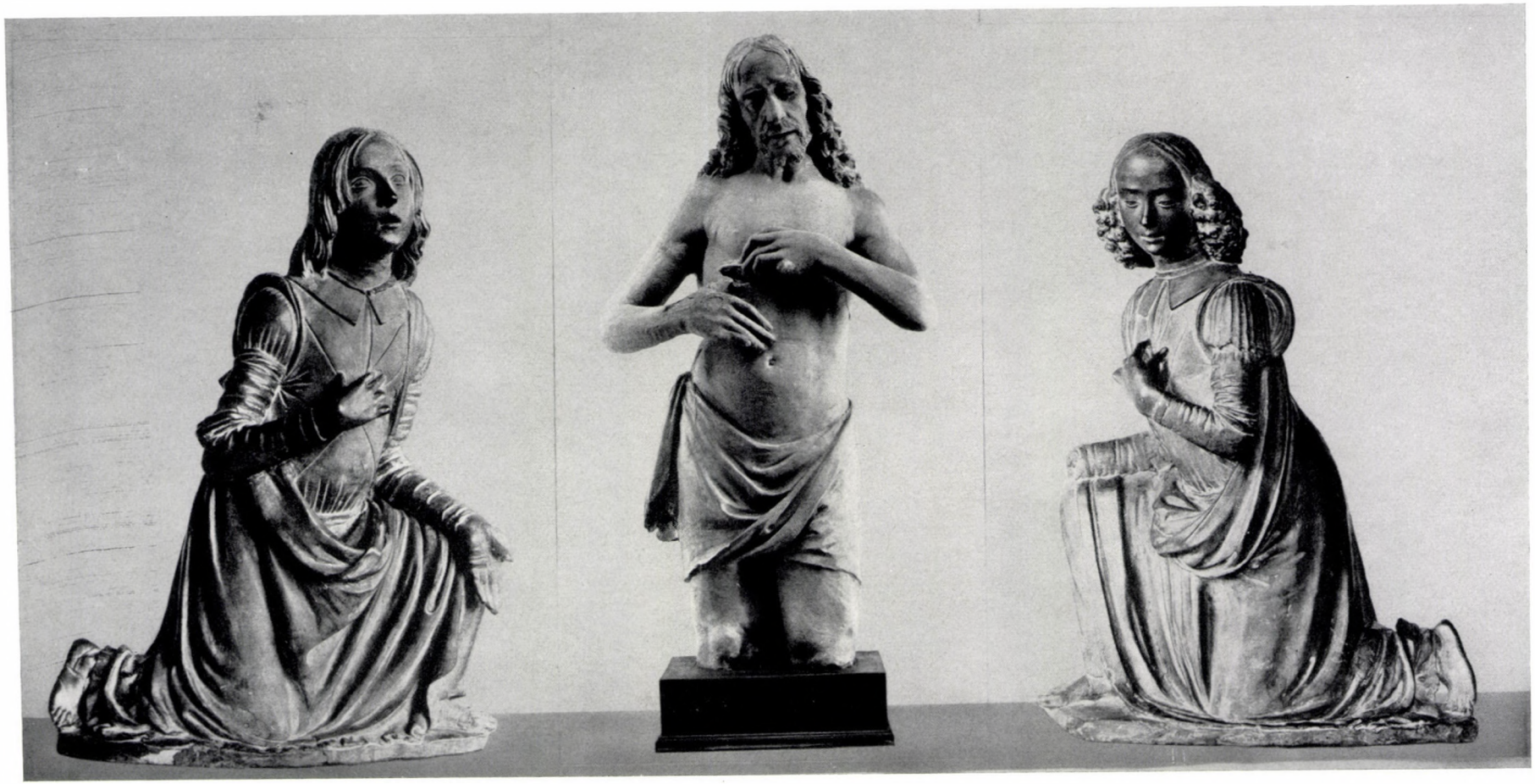

Fig. 32. Verrocchio: Pietà con due angeli inginocchiati. Budapest—Toledo. Già nella collezione di Ferenc Pulszky



Fig. 33. Tommaso Pisano (?): Pietà. Pisa, S. Cecilia



Fig. 34. Maestro fiorentino: Pietà. Particolare della tomba di Francesco Pazzi. 1330—1340. Firenze, S. Croce

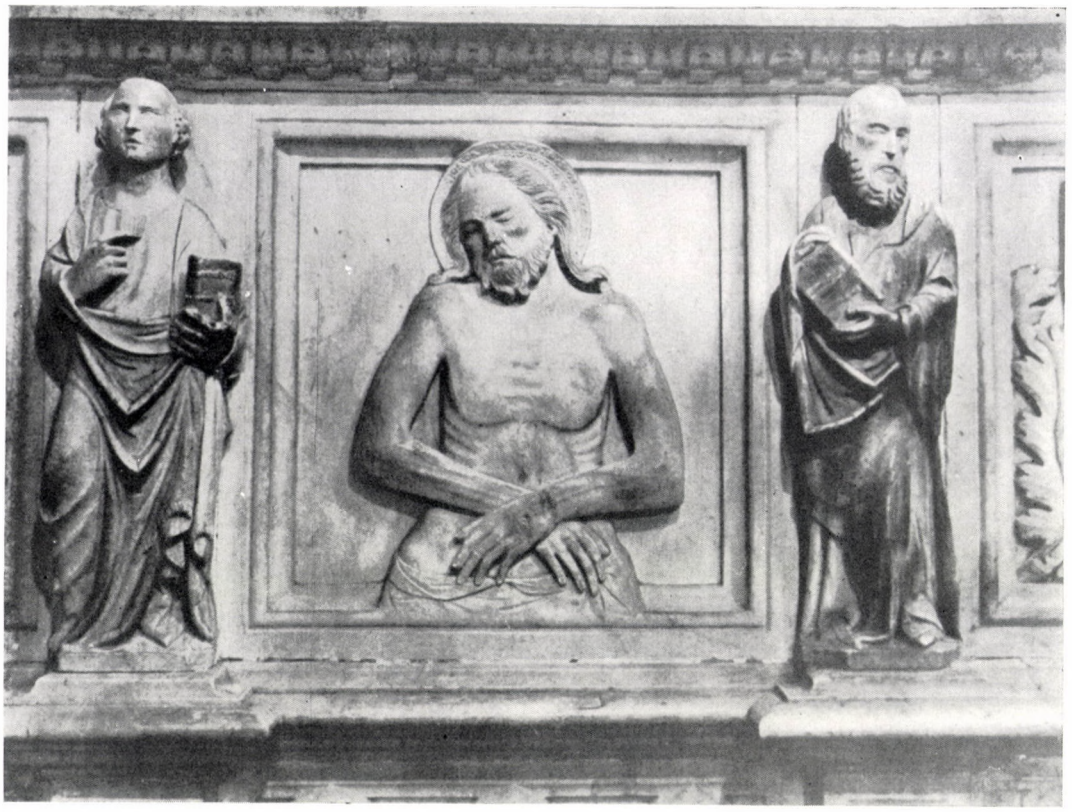

Fig. 35. Maestro fiorentino: Pietà. Particolare della tomba della famiglia dei Bardi. 1330—1340. Firenze, S. Croce



Fig. 36. Maestro fiorentino: Pietà. Particolare della tomba della famiglia Baroncelli. 1327—1332/1338. Firenze, S. Croce



Fig. 37. Giovanni Pisano: Pietà. Berlino, Staatliche Museen



Fig. 38. Giovanni di Balduccio: Pietà con angeli. Firenze, Duomo, Porta dei Canonici



Fig. 39. Luca della Robbia: Pietà. Particolare della tomba del vescovo Benozzo Federighi. 1455—1456. Firenze, S. Trinità



Fig. 40. Agostino di Duccio: Pietà. 1473—1474. Perugia, Duomo

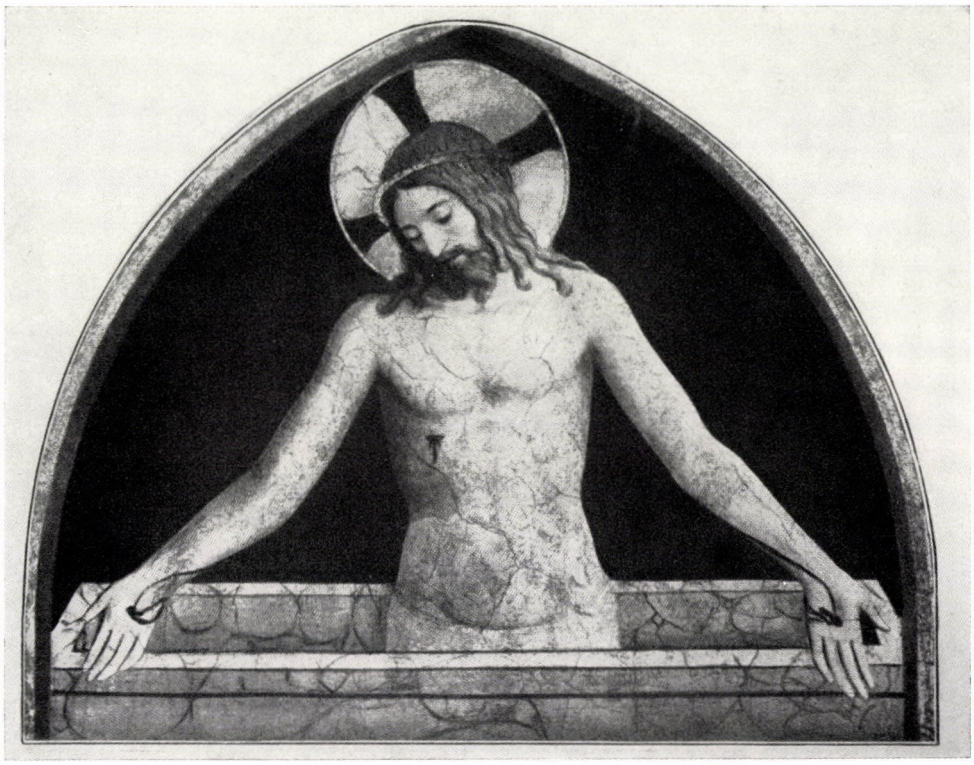

Fig. 41. Fra Angelico: Pietà. 1437—1445. Firenze, S. Marco



Fig. 42. Bottega dei Della Robbia: Pietà. Firenze, Uffizio del Presto di San Martino (Monte di Pietà a S. Spirito)



Fig. 43. Bottega dei Della Robbia: Testa di Cristo. Già nella collezione Castiglioni, Vienna



Fig. 44. Bottega del Verrocchio: Busto di giovane. London, Victoria and Albert Museum



Fig. 45. Bottega del Verrocchio: Busto di giovane. Berlino, Staatliche Museen



Fig. 46. Verrocchio—Leonardo: Angeli. Particolare del dipinto «Il battesimo di Cristo». Firenze, Uffizi



Fig. 47. Leonardo: Angelo. Particolare della «Madonna delle Rocce». Parigi, Louvre



Fig. 48. Leonardo: Angelo inginocchiato. Disegno a penna. Londra, British Museum



Fig. 49. Leonardo: Figura inginocchiata. Punta d'argento, acquarello e biacca. Roma, Gabinetto Nazionale delle Stampe



Fig. 50. Leonardo: Testa di Cristo. Bozetto per il «Cenacolo». Milano, Brera



Fig. 51. Leonardo: Cristo. Particolare del «Cenacolo». Milano, S. Maria delle Grazie

Firenze[38] o nei dintorni di Firenze, in posto piuttosto remoto. Sarà perciò che è sfuggito all'attenzione dei vari scrittori di «vite» e di guide. Dalla composizione del gruppo si deduce che le statue dovevano essere collocate in un frontone a lunetta, della probabile lunghezza di 2 metri — calcolandola dal piedistallo degli angeli, di 61 e 62 cm — e dell'altezza di circa 130—140 cm, prendendo come base la statua di Cristo (95 cm). Considerato il suo tema, il gruppo poteva far parte di un monumento funebre formandone la cuspide, o essere collocato in una lunetta di porta, come l'affresco di Fra Angelico (fig. 41) e vari bassorilievi fiorentini (figg. 38, 42).[39] Le corrosioni dovute dal tempo confermano piuttosto la seconda ipotesi.

L'«Imago Pietatis», opera splendida del Verrocchio, si inserisce in modo del tutto eccezionale nell'attività del maestro. Non è solo un numero in più nella serie delle sue creazioni, ma un capolavoro, risultato cospicuo della carriera dell'artista, che può degnamente accompagnarsi al gruppo di bronzo di Orsanmichele. Lo stesso può dirsi nella sfera più larga della scultura fiorentina o addirittura in quella dell'arte quattrocentesca. La composizione perfettamente equilibrata, la singolare bellezza dei particolari, il contenuto approfondito in senso biblico, le figure caratterizzate con una finezza squisita e specie la maestà mirabile di quella principale assicurano a quest'opera un posto di straordinaria importanza nella scultura rinascimentale di Firenze e dell'Italia intera.



Fig. 52. Leonardo: Cristo portacroce. Disegno. Venezia, Accademia



Fig. 53. Jacopo Sansovino (?): Crocefisso (particolare). Budapest, Museo di Belle Arti

NOTE

[1] Gli studi precedenti di questa serie sono apparsi nelle seguenti riviste: *I parte :* Országos Magyar Szépművészeti Múzeum Évkönyvei (Annuari del Museo Nazionale Ungherese di Belle Arti) VI. 1929—1930. Budapest, 1931. p. 5—51.; *II parte :* ibid. IX. 1937—1939. Budapest, 1940. p. 7—136.; *III parte :* Acta Historiae Artium. I. Budapest, 1953. p. 71—113.

[2] N. invent. 51/937. Terracotta. Altezza: 95 cm. Stato di conservazione: manca l'estremità del mignolo della mano sinistra; il braccio destro incollato sotto la spalla; corrosioni dovute al tempo sul capo e sul dorso della mano destra; sulla palpebra sinistra un'aggiunta di cca 1 cm^2. Sullo stato precedente ci informa un incisione (fig. 26.) del 1873 e una vecchia fotografia (fig. 24.) eseguita prima del 1924. Nel 1873 la mano sinistra era ancora completamente intatta, ma più tardi il mignolo fu spezzato: infatti, nella fotografia non si vede più.

Le corrosioni sono conseguenze delle intemperie, dell'effetto della pioggia precipitatasi dall'alto. La statua o sarà collocata in un frontone di porta o — se originariamente si trovava nell'interno di una chiesa o su un monumento funebre — sarà stata trasportata più tardi all'aria aperta.

Le nuove fotografie della statua sono dovute a *István Petrás* (figg. 1, 2, 3, 5, 7, 9, 11, 13, 15, 17, 19, 20, 25).

[3] *Új szerzemények* 1921—1924 (Nuovi acquisti 1921—1924). Budapest, 1924. n. 10. — Orsz. Magy. Szépművészeti Múzeum (Museo Nazionale Ungh. di Belle Arti.) (Artista dell'Italia settentrionale, inizio del XVI. sec.)

[4] *Balogh, J. :* Die alten Bildwerke des Ungarischen Museums der Bildenden Künste. In: Magyar Női Szemle. III. 1936. p. 204. (tipo di testa leonardesco, motivo di Amadeo); *Balogh J. :* A Régi Szoborosztály (La collezione di sculture). In: Szépművészeti Múzeum 1906—1956. (Museo di Belle Arti 1906—1956.) Budapest 1956, p. 84. (Influenza di Leonardo).

[5] Abbiamo pensato a questa soluzione perche mancava qualsiasi base alla ricostruzione del sarcofago originale. Un nuovo sarcofago d'altronde avrebbe turbato l'effeto della statua. Perciò occorreva scegliere un plinto neutrale.

[6] Le illustrazioni delle opere del Verrocchio sono state eseguite sulle tracce della monografia di Planiscig: *Planiscig, L. :* Andrea del Verrocchio. Wien, Anton Schroll, 1941, Abb. 3, 5, 31, 44, 64, 67, 79. Le illustrazioni pubblicate nel volume di Planiscig provengono da: *Alinari :* Testa di Cristo di Orsanmichele (fig. 12); testa di Cristo, particolare del quadro degli Uffizi (fig. 6); *Brogi :* Particolare del bassorilievo della Risurrezione con guerrieri (fig. 21); Testa del Cristo di Orsanmichele (fig. 8); la mano del David (fig. 18); *Fototeca Italiana*, Firenze: Testa di Cristo nel rilievo della Risurrezione (fig. 4); *Prof. Kennedy*, New York; Testa di Cristo nel monumento sepolcrale di Pistoia (fig. 14). La fig. 16 con la mano di Cristo (Uffizi) è stata eseguita in base al volume: *Passavant, G. :* Andrea del Verrocchio als Maler. Düsseldorf, 1959. Abb. 47. Fotografia del *Dr. Goldkuhle*, Bonn.

[7] *Vasari, G. :* Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori. Ed G. Milanesi. III. Firenze, 1878. p. 375.

[8] *Vasari* op. cit. p. 363.

Luca Landucci, cronista di Firenze ha affermato nel 1483 della statua di Cristo (Orsanmichele) essere quella una delle più belle opere e la testa essere la più bella che mai sia stata creata. (*Luca Landucci :* Diario fiorentino. Ed. Isidoro del Badia, Firenze, 1883, p. 45.; *Luca Landucci :* Ein florentinisches Tagebuch. Übersetzt von Marie Herzfeld. Jena, 1912. I. Bd. S. 69.). Parole queste che caratterizzano pienamente anche la statua di Budapest.

[9] Giorgio Vasari così scrive dei crocifissi in legno e delle opere in terracotta del Verrocchio: «Ma per tornare al Verrocchio, egli lavorò, oltre alle cose dette, Crocifissi di legno ed alcune cose di terra: nel che era eccellente; come si vide ne' modelli delle storie che fece per l'altare di San Giovanni, ed in alcuni putti bellissimi, e in una testa di San Girolamo, che è tenuta maravigliosa». (Vasari op. cit. III. p. 375.)

Giovanni Battista Gelli nella sua biografia scritta tra il 1550 e 1563 ricorda opere simili: «fecie molti torsi et molti gietti igniudi et altro, et queste fu perchè era huomo che si dilettava molto di disegnare». (Recensione di Cornelio Fabriczy: Venti vite d'artisti di Giovanni Battista Gelli pubblicate da Girolamo Mancini. Repertorium für Kunstwissenschaft. 1896. S. 358.).

[10] La Signoria di Firenze con suo decreto del 26 marzo 1482 approvò che gli «operai di decta casa» acquistassero a spese della Mercanzia il modello del gruppo di Cristo e Tommaso: «per non lasciare guastarsi e perire la boza et principio di si bella cosa s'è facta una spesa di fiorini quaranta larghi e LI dugento piccioli de danari della mercatantia. . . Et conoscendo esser si utilmente spesi tali danari et doverne conseguire grande ornamento a decta chasa et corte della mercatantia et all'Oratorio d'Orto San Michele et reverentia et dilecto negli animi de vedenti tale opera. . .» (*Fabriczy, C. von :* Donatellos Hl. Ludwig und sein Tabernakel an Or San Michele. Jahrbuch der preuss. Kunstsammlungen. 1900. S. 257.; *Paatz, W. :* Die Kirchen von Florenz. IV., Frankfurt am Main, 1952. p. 534.).

[11] *Henszlmann, I.:* A bécsi 1873. évi világtárlatnak magyarországi kedvelőinek régészeti osztálya (La sezione archeologica degli amatori ungheresi dell'esposizione mondiale di Vienna del 1873.) Budapest, 1875—1876. pp. 202—203. — Monumenta Hungariae Archaeologica. Vol. II. Pars II.

[12] Francesco Pulszky mentre dal 1862 al 1866 viveva in Italia a Firenze, affittava la Villa Petrovich (ex convento agostiniano), come risulta dai dati di lettere contemporanee: «sopra Via dei Bardini e confinante con il giardino del Palazzo Torrigiani.» Pulszky ricorda il suo soggiorno fiorentino anche nelle sue memorie. (*Pulszky, F. :* Életem és korom (La mia vita e i miei tempi). Budapest, 1958. I. p. 369—427.; II. pp. 416—435.—Iª ediz. 1880—1884.). Nelle stesse egli parla anche dell'acquisto del bassorilievo della Deposizione e del proprietario precedente Foresi (Pulszky op. cit. II. p. 416.). Nelle sue memorie egli informa anche di aver percorso tutta la Toscana (op. cit. II. p. 435.).

Relativamente all'«Imago pietatis» però non si può trovare alcuna notizia nè nelle memorie nè nelle sue carte conservate nella Sezione dei manoscritti della Biblioteca Nazionale Széchényi. L'opera non figura neanche nell'elenco della sua collezione (Pest, 1868.).

[13] *Schottmüller, Fr. :* Die italienischen und spanischen Bildwerke der Renaissance und des Barock. I. Bd. Die Bildwerke in Stein, Holz, Ton und Wachs. II. Aufl. Berlin, 1933. S. 60. Nr. 117. — Bildwerke des Kaiser-Friedrich-Museums — Staatliche Museen zu Berlin.

Proviene dalla collezione Pulszky il piccolo bronzo di David del Louvre, attribuito a Donatello, poi ad Antonio Pollaiuolo. (*Bode, W. von:* Die italienischen Bronzestatuetten der Renaissance. Berlin, 1922, S. 7—8, Taf. 4.; *Landais, H. :* Les bronzes italiens de la renaissance, Paris, 1958. p. 35—37. 111. Pl. 1.) Il Pulszky lo acquistò pure dal Foresi a Firenze (*Landais* op. cit. p. 111.).

Sulla larga attività collezionistica di Pulszky ci informa l'opuscolo: *Pulszky Ferencz gyűjteményének jegyzéke* (Elenco della collezione di Ferencz Pulszky). Pest, 1868.

La collezione di suo zio Gabriele Fejérváry è illustrata dall'elenco «*Catalogue* of the Collection of the Monuments of Art formed by the late Gabriel Fejérváry of Hungary, exhibited at the Apartments of the Archaeological Institute of Great Britain and Ireland, arranged and described by Doctor E. Henszlmann. London, 1853. — L'elenco contiene 696 voci. In occasione della mostra Ferenc Pulszky tenne conferenze archeologiche.

Sia nel catalogo della collezione Fejérváry (p. 29) che in quella della collezione Pulszky (p. 16) figura, come opera del Verrocchio, un bassorilievo in bronzo raffigurante la flagellazione di Cristo.

[14] *Kalauz* az Orsz. Magy. Iparművészeti Múzeum gyűjteményeiben (Guida per le collezioni del Museo Nazionale Ungherese di Arte Decorativa). Budapest 1907. p. 60.; IV ediz. Budapest, 1912. p. 48.

[15] Misure dell'angelo che guarda a destra: altezza 88 cm., larghezza 62 cm.; misure dell'angelo che guarda a sinistra: altezza 86 cm., larghezza 61 cm.

Fino al 1930 i due angeli appartenevano alla famosa collezione viennese di Albert Figdor, registrati come opere di Benedetto da Majano. Nel 1930 furono messi all'asta a Berlino, presso Paul Cassirer.

Nel catalogo della vendita Leo *Planiscig* così scrive delle statue: «Es handelt sich vielmehr um einen Künstler, der in Beziehung zur Werkstatt des Verrocchio gestanden haben muss, jedoch auch in Berührung mit der Kunst Francesco Francia's gekommen ist.» Come analogia dell'angelo che guarda verso destra egli riporta il busto d'un fanciullo del Museo di Berlino, attribuito a Vincenzo Onofri (Kat. Schottmüller, I. Aufl. 1913. Nr. 281.), e il busto di giovane della raccolta Kaufmann, la cui attribuzione oscillava tra il Francia e l'Onofri (Versteigerungskat. 1917. III. N. 286.). Egli osserva tuttavia che l'angelo della collezione Figdor è di qualità migliore delle opere attribuite all'Onofri; nella modellazione delle capigliature poi si possono ritrovare elementi verrocchiani. Quanto poi all'angelo che guarda verso sinistra, i legami col Verrocchio sono ancora più stretti. (*Die Sammlung Dr. Albert Figdor Wien.* I. Teil. IV. Bd. Italienische Skulpturen und Plastiken. Verzeichnet von *Leo Planiscig.* Berlin, Paul Cassirer. Ausstellung den 20—28 September 1930. Versteigerung den 29—30 September 1930. Nr. 131—132. Taf. LXXI—LXXII. Andrea del Verrocchio, Richtung: Zwei kniende Engel).

[16] Alla vendita gli angeli furono acquistati da un agente di nome Stern (Parigi) per 82.000 marchi, per conto di Sir Joseph Duveen. (*Wescher :* Die zweite Figdor-Auktion. Pantheon. 1930. II. S. 530. «Duveen erwarb für 82.000 M. die beiden knienden Engel.»)

[17] Colgo l'occasione per ringraziare ancora vivamente il Sig. Direttore Pope-Hennessy per la sua informazione veramente preziosa.

[18] Ringrazio ripetutamente anche in queste pagine il Sig. Direttore Otto Wittmann per le eccellenti fotografie e per l'autorizzazione di pubblicarle.

[19] Le statue sono venute in possesso del «The Toledo Museum of Art» (Ohio, U. S. A.) nel 1956, come dono di Edward Drummond Libbey. V.: *Museum News — The Toledo Museum of Art.* New Series. Vol. I. Number I. Winter 1957. p. 4. (Li elenca tra i nuovi acquisti dell'anno 1956, come opere italiane).

[20] London, Victoria and Albert Museum. Nr. 4497—1858. *Maclagan, E.—Longhurst, M. H. :* Catalogue of Italian sculptures. London, 1932. Pl. 43. a.

[21] Berlin, Staatliche Museen. — *Kat. Schottmüller.* II. Aufl. 1933, S. 61. Nr. 120.

[22] Ad allievi del Verrocchio sono attribuiti gli angeli in terracotta reggenti un candelabro in San Martino dei Buonomini di Firenze. (*Rosselli Sassatelli del Turco, T.:* La chiesetta di San Martino dei Buonomini di Firenze. Dedalo. Anno VIII. Vol. III. 1927—1928. p. 627, 628.; *Paatz, W.—E.:* Die Kirchen von Florenz. IV. Frankfurt am Main, 1952. p. 126.). Essi però non sono in relazione con gli angeli del Museo di Toledo. Sono anche di qualità notevolmente inferiore.

[23] Le fonti relative al Verrocchio non ricordano alcuna sua opera la quale — almeno nel tema — possa essere messa in relazione con la statua di Budapest. Tuttavia si può supporre che egli si sia occupato di questo soggetto anche precedentemente all'esecuzione della nostra statua. Nel 1471 venne incaricato di eseguire dei bassorilievi di bronzo o di marmo sulla parte esterna del nuovo coro progettato della cattedrale di Firenze: «dalla parte di fuori di detto coro aranno a essere hornamenti chon isculture o in marmo o in bronzo». (*Poggi, G. :* Il duomo di Firenze. Berlin, 1909. p. 243. Nr. 1206.). Siccome detto coro circondava a forma di cancellata l'altar maggiore, è molto probabile che anche l'«Imago pietatis» figurasse tra i vari soggetti.

[24] Gli studi più notevoli relativi all'«Imago Pietatis» o al «Vir dolorum» sono i seguenti: «*Mâle, E. :* L'art religieux de la fin du moyen âge en France. III. éd. Paris, 1925.

pp. 98—107.; *Panofsky, E. :* «Imago Pietatis». Festschrift für Max J. Friedländer, Leipzig, 1927. S. 261—308.; *Osten, G. von der:* Der Schmerzensmann, Berlin, 1935.; *Mersmann W. :* Der Schmerzensmann. Düsseldorf, 1952.; *Berliner, R. :* Arma Christi. Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst. III. F. Bd. VI. 1955. S. 35—152.; *Boskovits, M. :* Un «Christ de Pitié» bolonais. — Bulletin du Musée National Hongrois des Beaux-Arts No. 16. 1960. p. 51—63, 124—131.

[25] **Tipi di «Imago pietat's» nella scultura toscana:**

1. *La sola figura di Cristo :*

Pisa, S. Cecilia, originariamente in S. Francesco. Fatta eseguire da Gaddo Upezinghi in ricordo della sua rappacificazione con la famiglia dei Gherardeschi e del suo matrimonio con Giovanna Gherardesca. Vi apparteneva una volta anche il bassorilievo del piedistallo con le figure inginocchiate dei coniugi. Questa Pietà (fig. 33.) fu dal Supino attribuita a Nino o a Tommaso Pisano. (Supino, I. B.: Nino e Tommaso Pisano. Archivio Storico dell'Arte. 1895. pp. 356—357.).

Pisa, S. Caterina. Monumento sepolcrale di Gherardo di Bartolommeo di Compagno († dopo il 1406). (Archivio Storico dell'Arte. 1895. pp. 358. 360.).

Firenze, Ospedale S. Maria Nuova. Affresco di Bicci di Lorenzo: papa Martino V. consacra l'ospedale. In fondo alla scena si scorgono la chiesa e l'Ospedale, sulla porta di quest'ultimo, nella lunetta, c'è il bassorilievo dell'«Imago pietatis», 1423—1424. (Marle, R. van: The development of the Italian Schools of painting. Vol. IX. The Hague, 1927. p. 13. fig. 7. — È stato il prof. Lajos Vayer a richiamare cortesemente la mia attenzione su questa raffigurazione.)

Firenze, Uffizio del Presto di San Martino di fianco alla Chiesa di S. Spirito. Bassorilievo di maiolica (fig. 42.) dalla bottega dei Della Robbia (Fot. Alinari 2514.). Fine del secolo XV.

2. *La figura di Cristo con profeti o apostoli :*

Firenze, S. Croce. Prima tomba della famiglia dei Bardi. (fig. 35.) 1330—1340. (Bodmer. H.: Una scuola di scultura fiorentina del trecento. Dedalo, Anno X. Vol. III. 1929—1930, pp. 669, 671.).

Firenze, S. Croce. Seconda tomba della famiglia dei Bardi. Meta del sec. XIV. (Ibid. p. 675.)

3. *La figura di Cristo con la Madonna e S. Giovanni Apostolo :*

Firenze, S. Croce. Tomba di Francesco Pazzi. (fig. 34.) 1330—1340. (Dedalo, X/III, 1929—1930. p. 636.; Venturi, A.: Storia dell'arte italiana. IV. Milano, 1906. p. 301.). Le tre figure sono collocate in quadrilobi gotici.

Firenze, S. Croce. Tomba dei Baroncelli (fig. 36.) 1327—1332/1338. (Dedalo. X/III. p. 624, 625.; Venturi IV. p. 546.). Le tre figure sono collocate in campi quadrangolari.

Firenze, S. Maria Novella. Tomba di Tedice Aliotti († 1336), vescovo di Firenze. (Venturi IV. p. 270.). Le tre figure sono collocate in campi quadrangolari.

Pisa, Camposanto (originariamente S. Francesco dei Ferri). Tomba della famiglia dei Gherardeschi. Metà del sec. XIV. (Venturi IV. p. 519. 521.). Le tre figure sono collocate in arcate.

Sarzana, San Francesco. Tomba di Guarniero degli Antelminelli (figlio di Castruccio Castracane). Opera di Giovanni di Balduccio. Dopo il 1328. (Venturi IV. pp. 544, 545.; Mitteilungen des Kunsthist. Institutes in Florenz. VIII. 1957—1959. S. 5.) Le tre figure sono collocate in campi quadrangolari.

Castello di Vincigliata. Sarcofago ripartito ad arcate. Nella triplice arcata centrale Cristo tra la Madonna e S. Giovanni. Fine del XIV sec. (Fot. Alinari 10.900.).

Firenze, S. Trinita (prima in S. Pancrazio). Tomba di Benozzo Federighi, vescovo di Fiesole († 1450). Opera di Luca della Robbia (fig. 39.) 1455—1456.

Perugia, Duomo. Altare di marmo (fig. 40.) dovuto ad Agostino di Duccio. 1473—1474. (Pointner, A.: Agostino d'Antonio di Duccio. Strassburg, 1909, S. XX., 196—201. Taf. XXII.)

4. *La figura di Cristo con angeli che reggono una tela*

Duomo di Pisa, bassorilievo (fig. 37.) che una volta ornava il pulpito (Berlino, Staatliche Museen). Opera di Giovanni Pisano. 1302—1312. (Volbach, W. F.: Mittelalterliche Bildwerke aus Italien und Byzanz. Berlino, 1930. S. 83, N. 32.)

Firenze, Duomo, Porta dei Canonici. Tondo — bassorilievo (fig. 38.). Secondo l'ipotesi della Brunetti il tondo sarebbe opera di Giovanni di Balduccio. (Brunetti, G.: Osservazioni sulla porta dei Canonici. Mitteilungen des Kunsthist. Institutes in Florenz. VIII. 1957—1959. S. 2. Abb. 3.)

Padova, Chiesa del Santo. Bassorilievo in bronzo. Opera di Donatello. 1446—1450. (Janson, H. W.: The sculpture of Donatello. Princeton, 1957. I. Pl. 314; II. p. 162. fig. 7.)

Tipi di «Imago pietatis» nella scultura dell'Italia del Nord

1. *La sola figura di Cristo*

Padova, Capella degli Scrovegni. Figura a mezzo rilievo collocata in una nicchia. Inizio del sec. XIV. (Moschetti, A.: La cappella degli Scrovegni e la chiesa degli Eremitani a Padova. Milano, 1934. p. X.)

Schloss Lichtenstein bei Mödling. Bassorilievo di un maestro veneziano. Sec. XIV. (Jahrbuch der kunsthist. Sammlungen des allerh. Kaiserhauses. XXIII. 1916. S. 153.) Due terzi del bassorilievo sono occupati dalla figura di Cristo, soltanto negli angoli superiori compaiono due piccoli angeli.

Venezia, S. Giovani e Paolo. Monumento sepolcrale della Dogaressa Venier. 1411. (ibid. p. 210.).

Cremona, Museo. Bassorilievo della scuola di Amadeo. Fine sec. XV— inizio sec. XVI. (Malaguzzi-Valeri, Fr.: Giovan Antonio Amadeo. Bergamo, 1904. p. 312.).

Cremona, Duomo. Arca dei SS. Pietro e Marcellino. Nel bassorilievo centrale la figura di Cristo solo. Seguace di Amadeo, inizio sec. XVI. (Ibid. p. 314).

2. *La figura di Cristo con la Madonna e con l'Apostolo S. Giovanni*

Carona, Museo. Bassorilievo; un frontone a lunetta forse appartenuto a una tomba. Seconda metà del sec. XV. (Malaguzzi-Valeri, op. cit. p. 10.).

Reggio Emilia, Museo. Bassorilievo di lunetta. Seconda metà del sec. XV. (Ibid., p. 96.).

Pavia, Ospedale. Bassorilievo dovuto alla scuola di Mantegazza. Fine sec. XV. (Ibid. p. 120.).

Como, Duomo. Bassorilievo nella lunetta della porta interiore. Fine del XV sec. (Ibid. p. 303.).

Pavia, Certosa. Porta al piccolo chiostro. Bassorilievo di lunetta: Cristo con la Madonna e S. Giovanni e con due angeli. Opera del Mantegazza. Fine XV sec. (Ibid. p. 98.).

Pavia, Certosa. Porta alla sagrestia nuova. Bassorilievo di lunetta. Inizio del sec. XVI. (Ibid., p. 304.).

3. *Cristo con angeli che reggono una tela*

Milano, Museo Archeologico. Bassorilievo di tomba. Opera presumibile di un maestro appartenente alla scuola dei Pisani. Sec. XIV. (Venturi, A.: Storia dell'arte italiana. IV. Milano, 1906. pp. 585, 588.).

Milano, Museo Archeologico. (Originariamente S. Giovanni in Conca). Tomba di Barnabò Visconti (Venturi IV. p. 591.). Dietro a figura di Cristo, una tela è sorretta da due angeli; ai due lati la Madonna e S. Giovanni, e altri Santi.

Martinengo, Chiesa, poi vicino a Bergamo, «in una casa colonica». Bassorilievo, metà del XV. sec. (Malaguzzi-Valeri op. cit. p. 11.).

4. *Cristo con angeli.*

Bergamo, Cappella Colleoni. Tomba di Medea Colleoni († 1470). Opera di Giovanni Antonio Amadeo, dopo il 1475. Malaguzzi-Valeri op. cit. p. 37, 63.).

Pavia, Certosa. Bassorilievo di lunetta della bottega di Amadeo, fine del XV. sec. (Beltrami, L.: La Certosa di Pavia. Milano, 1895 p. 17.).

Pavia, Certosa. Bassorilievo; inizio sec. XVI. (Beltrami op. cit. p. 39.).

Pavia, Museo. Bassorilievo di Antonio Mantegazza (?), fine del XV. sec. (Malaguzzi-Valeri op. cit. p. 105.).

London, Victoria and Albert Museum. Gruppo di statue a tutto tondo. Scuola di Amadeo, fine del XV. sec. (Ibid. p. 215.).

Milano, già collezione di Aldo Noseda. Gruppo simile al precedente. (Ibid. p. 224.).

[26] *Venturi* op. cit. IV. p. 831.

[27] L'affresco è ritenuto un'opera giovanile di Lorenzo Monaco, degli anni intorno al 1400. (*Marle, R. v. :* The development of the Italian Schools of painting. IX. The Hague, 1927. p. 123.; *Paatz* op. cit. IV. p. 19.).

[28] La bottega dei Della Robbia ha copiato varie volte la composizione di Fra Angelico. Una delle copie, un bassorilievo di maiolica (Firenze, Uffizio del Presto di San Martino di fianco alla Chiesa di S. Spirito — Fot. Alinari 2514.) imita fedelmente perfino la forma della lunetta. Lo stesso tipo viene pure riprodotto da un altro bassorilievo della bottega dei Della Robbia, completando però la composizione con le figure della Madonna e di S. Giovanni. (Arezzo, S. Maria delle Grazie. — *Müntz*, E.: Histoire de l'art pendant la renaissance. II. Paris, 1891. p. 480.).

[29] L'indicazione delle piaghe (ostentatio vulnerum) è frequente nell'arte tedesca. V.: *Osten* op. cit. Taf. 62, 64, 68, 69, 70—73, 80, 103—104, 110, 124, 134 ecc. Per l'arte francese e italiana v.: *Mâle* op. cit. p. 106—107.; *Panofsky* op. cit. S. 283—294, 305. Anm. 105.

Nel bassorilievo dell'«Imago pietatis» di Amadeo (Bergamo, Cappella Colleoni, tomba di Medea Colleoni) Cristo indica con ambedue le mani la piaga nel fianco. Anche questo gesto si ritrova spesso nelle statue tedesche di tipo «Vir dolorum». Forse anche l'impiego che ne fa Amadeo è dovuto all'influsso tedesco. Sul rilievo del Museo di Pavia invece (*Malaguzzi-Valeri* op. cit. p. 105.) avrà influito piuttosto il dipinto di Giovanni Bellini (London, National Gallery).

[30] Busti di Cristo eseguiti sul modello del tipo verrocchiano — secondo l'elenco di Paatz — si trovano a Firenze nei seguenti luoghi (Paatz, W. u. E.: Die Kirchen von Florenz. I—IV. Frankfurt am Main, 1940—1954.): *SS. Annunziata* (Paatz I. S. 119.), *S. Benedetto* (Paatz I. S. 349.), *S. Giuseppe I.* (Paatz II. S. 366.), *S. Jacopo oltr'Arno* (Paatz II. S. 392.), *S. Maria Nuova* (Paatz IV. S. 20.), *S. Trinita* (Paatz V. S. 303.). Purtroppo non ho potuto vederli e perciò non so quali sono i loro rapporti con la statua di Budapest.

[31] Uno dei busti di Cristo conservati nel Victoria and Albert Museum di Londra e attribuiti alla scuola del Verrocchio (*Cat. Maclagan — Longhurst* 1932. p. 66. Plate 48 a.) è eseguito sulla nostra statua.

[32] Il tondo Della Robbia dell'ex-collezione Castiglioni proviene dal Palazzo Caprara-Orléans di Bologna (Die Sammlung C. Castiglioni, Wien. Beschrieben von *Otto von Falke.* Berlin, Paul Graupe, 1930. No 93. S. 40. [Andrea della Robbia]; *Malaguzzi-Valeri, Fr. :* Sculture del rinascimento a Bologna. Dedalo. Anno III. Vol. II, 1922—1923, pp. 365, 370.).

[33] Per il disegno londinese v.: *Popp, A. E. :* Leonardo da Vinci. Zeichnungen. München, 1928.; *Valentiner, W. R.:* Studies of Italian Renaissance sculptures. London, 1950. p. 122, fig. 138.; *Passavant, G. :* Andrea del Verrocchio als Maler. Düsseldorf, 1959. Abb. 67.

[34] Il disegno romano — come si ritiene — sarà stato eseguito per qualche composizione avente per tema l'Annunciazione.(Roma,Gabinetto Nazionale delle Stampe. No.125770. — *Grassi, L. :* I disegni italiani del Trecento e Quattrocento. Venezia, 1960. p. 177. tav. 53.).

[35] Di questa statua intendiamo occuparci negli «Studi V.». La foto pubblicata è dovuta a *István Petrás.*

[36] La cronologia delle opere verrocchiane affini alla Pietà, secondo il Planiscig, è la seguente: il bassorilievo della Risurrezione: intorno al 1465. (secondo Dussler, tra il 1475—1480. [*Thieme, U.—Becker, F.:* Allg. Lexikon der bildenden Künstler. XXXIV. Leipzig, 1940. S. 294.]); la decollazione di S. Giovanni Battista, bassorilievo: 1477—1480.; la tomba del cardinale Forteguerri a Pistoia: 1476—1488; Cristo e Tommaso, gruppo di bronzo di Orsanmichele: 1465—1476—1483. Quest'ultimo fu innalzato il 21 giugno 1483 (*Landucci* op. cit. 1883. p. 45.).

Per i diplomi riguardanti il gruppo di Cristo e Tommaso, v.: *Gaye, G. :* Carteggio inedito d'artisti. Tom. I. Firenze, 1839. p. 370—372.; *Fabriczy, C. von :* Donatello's hl. Ludwig und sein Tabernakel an Orsanmichele. Jahrbuch der preuss. Kunstsammlungen. 1900. S. 256—261.

[37] *Planiscig* op. cit. S. 56.

[38] *Paatz, W.—E. :* Die Kirchen von Florenz. I—IV. Bd. Frankfurt am Main, 1940—1954.

Murray, P.: An index of attributions made in Tuscan sources before Vasari. Firenze, 1959.

Non ho avuto la possibilità di scorrere le guide relative ai dintorni di Firenze.

[39] «Imago pietatis» collocate in lunette di porte si trovano a Firenze nei luoghi seguenti: *Duomo, Porta dei Canonici* (opera di Giovanni di Balduccio — fig. 38.); *Ospedale S. Maria Nuova* (Secondo la testimonianza dell'affresco di Bicci di Lorenzo–v. nota n. 25.); *Convento di S. Marco* (dipinto di Fra Angelico — fig. 41.); *Uffizio del presto di San Martino* di fianco alla Chiesa di S. Spirito (bassorilievo della Robbia — fig. 42.).

UN MANUSCRIT PÉTRARQUE—DANTE DE LA BIBLIOTHEQUE NATIONALE A PARIS ET SES RAPPORTS AVEC LA «BIBLIOTHECA CORVINIANA».

Par

KLÁRA CSAPODI-GÁRDONYI

C'est Tammaro de Marinis qui en 1940 fut le premier à annoncer que le manuscrit Pétrarque—Dante de la Bibliothèque Nationale à Paris sous la cote 548 Fond Italien, prenant pour base les ornements de sa reliure, devait appartenir jadis à la bibliothèque du roi Mathias.[1] Selon De Marinis quatre des ornements plaqués d'argent de la reliure en soie rouge, — très beaux autrefois, mais fort abîmés au cours des temps — représentent des corbeaux. Et c'est également lui qui affirme que les armoiries de France, apercevables aux deux côtés de la reliure, couvrent sans aucun doute les armoiries de la Hongrie. Ces constatations du plus haut intérêt ont échappé lors de leur publication aux érudits hongrois jusqu'à ce que Gedeon Borsa, au cours de ses recherches, les ait découvertes et c'est également lui qui a procuré de Paris le microfilm du manuscrit.

Puisque nous n'avons pas eu l'occasion d'examiner la reliure du manuscrit que dans une reproduction photographiée, il nous serait difficile de donner une réponse satisfaisante à la question si les oiseaux qu'on voit sur la reliure étaient des corbeaux ou non; toutefois il est incontestable que l'anneau caractéristique à l'armoirie de la maison des Hunyadi ne se trouve pas dans leur bec. Pour cette raison la reliure ne peut servir de preuve décisive pour constater que le manuscrit ait appartenu aux livres du roi Mathias Corvin.

Cependant au cours de l'étude du microfilm du manuscrit nous avons réussi à trouver d'autres preuves positives qui — selon notre avis — indépendamment des ornements de la reliure, font deviner leur rapport avec la Hongrie, c'est à dire une étroite liaison avec le roi Mathias et la reine Béatrice.

Avant Tammaro de Marinis il y avait trois érudits qui ont fait connaître à fond — quoique chacun sous d'autres aspects, — ce manuscrit Pétrarque—Dante, nous intéressant de près, sans avoir remarqué ses rapports avec la Hongrie. Antonio Marsand a fait une description minutieuse des manuscrits italiens de la Bibliothèque Nationale.[2] Lui, qui, d'ailleurs, avait fait des recherches sur Pétrarque même en tant qu'il s'est efforcé à réunir tous les manuscrits et toutes les éditions des oeuvres de Pétrarque,[3] donnant aussi la description du nôtre, ne manque pas de relever, qu'il a vu déjà beaucoup de manuscrits des oeuvres de Pétrarque, mais que celui-ci reste le plus beau et le plus splendide.

Dans l'ouvrage d'Essling et de Müntz publié à Paris en 1902 les auteurs se sont occupés de ce manuscrit surtout au point de vue iconographique.[4] D'Ancona dans son oeuvre sur l'histoire des miniatures de Florence décrit exactement les miniatures se trouvant dans le manuscrit.[5]

Notre manuscrit écrit sur parchemin a été exécuté en 1475—1476; il mesure 254 fois 164 mm et contient 248 feuillets; sa reliure originale en soie rouge, plaquée d'argent fut restaurée en 1959—1960.

Antonio Sinibaldi qui a copié le manuscrit, se nomme à deux endroits et marque la date de l'achèvement au verso du feuillet 199 de la manière suivante: Scripto per mano d'Antonio Sinibaldi nell'anno MCCCCLXXV° in Firenze, de même au verso du feuillet 248: MCCCCLXXVI a di ultimo di settembre. Scripto et finito per A. Sinibaldi in Firenze. Antonio Sinibaldi se fit remarquer, à son époque, par l'extrême habileté dans la copie des manuscrits; il travaillait à tour de rôle à Naples et à Florence. Sur commande du roi Mathias il a copié plusieurs manuscrits.[6]

Le problème le plus essentiel, nous touchant de plus près, serait d'identifier le propriétaire original de ce manuscrit. Quant à cela, il paraît comme principale preuve l'armoirie des rois de France au feuillet 11, qui est expressément celle de Louis XII, tandis que les armoiries qu'on peut distinguer sur le plat de la reliure montrent seulement les fleurs de lis de la maison d'Anjou, ils sont



Fig. 1. Cherico: Frontispice du manuscrit Pétrarque—Dante. Paris, Bibliothèque Nationale



Fig. 2. Cherico: Le triomphe de l'Amour. Paris, Bibliothèque Nationale

donc d'une vigueur plus générale. L'armoirie de Louis XII, dont le souverain s'est servi, est partagée en deux blasons juxtaposés. Parmi ceux-ci celui du côté droit montre l'armoirie de la France; celui du gauche est divisé en quatre parties, dont le 1er et 4e champs font voir l'armoirie des Anjou de Naples, le 2e et 3e champs représentent l'armoirie du royaume de Jérusalem (sur un fond d'argent une croix grecque entourée de quatre croix semblables, mais plus petites). Sous le blason de France on peut voir l'Ordre de Saint Michel et au-dessous, celui de Naples, l'Ordre du Croissant sur lequel la devise de l'ordre (Los en croissant) se fait lire.[7]

A la question s'il y avait originairement sous l'armoirie décrite ci-dessus une autre, à cet égard l'employé compétent de la Bibliothèque Nationale a donné, par lettre, une réponse négative. Néanmoins il nous faut appeler ici l'attention sur deux circonstances. La première, moins importante, c'est que dans l'armoirie de Louis XII représentée conformément aux règles, se trouvent deux couronnes au-dessus des deux blasons, tandis qu'ici, dans notre manuscrit, les deux blasons sont réunis par une couronne seule. Une circonstance beaucoup plus importante, c'est que Louis XII avait régné à partir de 1498, et que notre manuscrit a été terminé en 1476. Or Louis XII n'a pu être aucunement le premier possesseur du manuscrit, son armoirie n'aurait dû y être mise que plus tard.

La date de l'exécution du manuscrit, l'an 1476 est encore notable: il fut l'an même de la célébration du mariage du roi Mathias et de Béatrice. Nous supposons que ce manuscrit d'une présentation particulièrement belle, fut exécuté à l'occasion de cette union et notamment, selon toute apparence, c'est le roi Mathias qui l'avait fait commander pour Béatrice à Florence. Notre supposition n'est pas seulement fondée sur l'identité des dates, sur le contenu et la présentation occasionnels du manuscrit, mais sur des preuves positives auxquelles nous reviendrons plus tard, en faisant connaître les miniatures du manuscrit. Nous expliquons seulement en guise d'avant-propos qu'il est imaginable que Mathias, ayant envoyé ses délégués à Naples les avait chargés de faire préparer ce manuscrit. Celui-ci fut achevé les derniers jours du mois de septembre 1476. C'est le 10 décembre de la même année que Béatrice est arrivée à Székesfehérvár[8], il fut donné donc l'occasion que les membres de sa suite l'emportent avec eux.

Ensuite il nous sera nécéssaire de connaître de plus près ce que contient ce manuscrit. Nous y trouvons les poésies lyriques des deux plus grands poètes italiens, du Dante et de Pétrarque, en langue italienne, puis la biographie de ces deux écrivains par Leonardo Bruni.[9] Ces poésies se suivent dans l'ouvrage de la manière suivante:

ff 2—9^{v} Index alphabétique de toutes les poésies qui se trouvent dans le manuscrit
ff 11— 55^{r} Les «Trionfi» de Pétrarque
ff 56—193^{v} Les sonnets et canzoni de Pétrarque
ff 194—199^{v} La vie de Pétrarque
ff 202—237 Les sonnets du Dante (Vita nuova) et ses canzoni
ff 238—248^{v} La vie du Dante.

Comme il nous apparaît à la première vue, les oeuvres ne se suivent pas dans l'ordre chronologique, mais révèlent une certaine rédaction préméditée et consciemment disposée. On rencontre de semblables constructions de la matière dans d'autres manuscrits aussi[10].

Il est hors de doute que dans le contenu de notre manuscrit l'accent principal soit sur les «Trionfi» de Pétrarque. La preuve en est non seulement le fait que cet ouvrage occupe la première place dans l'ordre de la succession, mais la circonstance aussi, que l'enlumineur a joint au texte six miniatures conformément aux six Trionfi, chacune remplissant la page entière, de toute première qualité artistique. Cette oeuvre de Pétrarque, l'une des dernières, plutôt philosophique que lyrique, était très apte à servir pour des buts représentatifs. La preuve en est l'immense influence que cette oeuvre a exercée sur les beaux-arts au cours du XVe et XVIe siècles, de nombreuses figurations nous en sont restées: tableaux, séries de tableaux, reliefs, meubles (caisses de mariée) illustrations de manuscrits ou de livres.[11] Le résumé de la poésie c'est qu'elle montre les principaux moments de la vie humaine en six marches triomphales: c'est l'Amour qui vient le premier, l'Amour est vaincu par le triomphe de la Vertu qui, elle-même, est vaincue par la Mort. Mais la Mort est aussi vaincue par la bonne Renommée acquise au cours d'une vie vertueuse, toutefois le Temps triomphe de celle-ci aussi et sera vaincu finalement par le triomphe de la divinité, par l'Éternité. Il n'y a pas de doute que la vision poétique de Pétrarque, ainsi que les enlumineurs des «Trionfi» ont subi la forte influence des traditions des marches triomphales des temps antiques. Le poème de Pétrarque reflète fidèlement la conception de



Fig. 3. Cherico: Première page des «Trionfi» de Pétrarque. Paris, Bibliothèque Nationale

vie de la Renaissance italienne. C'est ce qui explique sa grande popularité à son temps.

Les chroniqueurs de l'époque font mention du fait que lors des noces de Béatrice, c'est-à-dire à l'occasion de son couronnement on a joué au Castello Nuovo de Naples des pièces de circonstance, en organisant en même temps des solennités et des cortèges symboliques. Ce qui nous intéresse le plus ici, c'est que les Florentins ont représenté, cette fois-ci les «Trionfi» de Pétrarque.[12] Si d'ailleurs on ne peut pas prouver par des arguments concrets l'existence d'un rapport entre le contenu du manuscrit et du fait que les Florentins ont choisi à faire jouer cette même oeuvre au moment des fêtes napolitaines, le rapport nous paraît tout de même si évident que nous n'aurions pas pu le passer sous silence.

Quant aux miniatures de notre manuscrit, l'histoire de l'art les tient à jour parmi les oeuvres authentiques d'un miniaturiste florentin, Francesco Antonio del Cherico[13] dont la manière artistique sereine, claire, ses couleurs diaphanes, ses compositions pleines de vie remontent peut-être à Fra Angelico. Notre manuscrit contient sept miniatures de Fr. A. del Cherico qui remplissent chacune une page entière; six en illustrent les Trionfi mêmes; la septième, c'est-à-dire la première dans l'ordre de succession, qui se trouve au verso du premier feuillet, peut être considérée comme frontispice du volume entier. (Fig. 1.) Marsand donne la description détaillée de cette miniature. Dans sa description il constate que le personnage vêtu de noir dessiné au centre du tableau se trouvant dans une barque en perdition au mât cassé, se cramponnant dans les rameaux d'un laurier et se sauvant ainsi, ne peut pas être un autre que le poète, Pétrarque lui-même. De plus, il y a dans les traits mêmes de son visage une certaine ressemblance avec d'autres portraits de Pétrarque datant du XVe siècle. Il nous est pourtant impossible d'admettre la thèse de Marsand que la ville qui se fait voir au fond soit Avignon, ville natale de Laure et que la nappe d'eau mise au premier plan soit la mer. Le paysage peint à l'arrière-plan par Fr. A. Cherico est selon notre opinion un paysage de Hongrie, notamment la courbe du Danube à Visegrád. Nous fondons notre hypothèse à ce qu'on peut y reconnaître exactement les traits caractéristiques de ce paysage: la bastion sur eau de Visegrád, la tour Salamon, le palais royal construit à la manière italienne, au sommet de la montagne la citadelle avec le donjon, au premier-plan le Danube et à l'autre côté du fleuve les remparts et les tours de la forteresse de Nagymaros.

La plus ancienne vue authentique qui nous soit restée du château-fort de Visegrád — sauf une initiale d'un Antiphonaire du temps du roi Mathias découverte récemment par Ilona Berkovits[14] — n'est qu'une eau forte de 1595 qui montre le siège de la forteresse.[15] Notre manuscrit représente d'une manière très réaliste la ville de Visegrád dans son époque glorieuse sous le roi Mathias, représentation antérieure presque de 120 ans à l'estampe mentionnée plus haut. Bien que la découverte d'une représentation si ancienne de la ville de Visegrád soit déjà très importante en elle-même au point de vue de l'histoire, nous trouvons qu'elle est en même temps un argument convaincant auprès de notre hypothèse, à savoir que ce manuscrit devait être préparé pour la future reine de Hongrie et qu'il fut écrit sur la commande du roi Mathias. Ce n'est pas un hasard que la vue de Visegrád soit dessinée à la première page qu'on peut considérer comme frontispice; c'est parce que, à cette époque, c'est dans la citadelle de Visegrád que fut gardée la couronne royale symbolisant le pouvoir souverain. L'apparition de Visegrád dans un manuscrit exécuté au temps du mariage du roi Mathias avec Béatrice a, sans doute, une signification symbolique, ainsi que les autres détails du frontispice restent également symboliques: la fuite du naufrage de la vie vers les rameaux du laurier symbolisant la gloire poétique sont de purs symboles. Il est souvent très difficile à trouver la solution d'un symbole car l'explication de celle-ci n'est pas toujours identique.[16] Peut-être ne serons-nous pas loin de la vérité si nous expliquions les autres éléments de cette même miniature de la manière suivante: à la partie supérieure du tableau, à gauche on voit le vent (Boreas) qui par son souffle fait naître la tempête, par conséquent le ciel est plein de nuages et c'est évidemment cette tempête qui cause le naufrage qu'on voit au milieu du tableau. Par contre en bas, au premier-plan du tableau, on peut remarquer quatre dauphins. Le dauphin symbolise la fuite et l'immortalité en même temps. Or le dauphin c'est l'ami de l'homme, car il avertit d'avance les marins de l'approche de la tempête.[17] Il est à supposer que ce fut la raison de l'artiste de les avoir placés à cet endroit.

Sur les médaillons qui se trouvent parmi les motifs décoratifs encadrant ce tableau (3 en haut et 3 en bas) il y a également des symboles. Dans

les quatre médaillons du coin un rameau de laurier fleuri placé verticalement fait une allusion de toute évidence à la gloire poétique de Pétrarque.[18] En haut, au milieu, un laurier sous lequel il y a des tâches blanches. Ce dernier, comme nous le supposons, doit être une allusion à la poésie de Pétrarque: Chiare, fresche e dolci acque, aux vers 40—42, qui disent

«Da be rami scendea
(dolce ne la memoria)
una pioggia di fior»

et à la seconde moitié du vers 52 du même poème:

«Qui regna Amore»[19]

Au bas de la page, vers le milieu, dans un cadre un peu plus grand que les précédants, est assis sous un laurier le même jeune homme vêtu de noir qui, au centre du tableau se sauve de la barque qui sombre, mais qui reste abandonné. La scène de la fuite de l'eau c'est-à-dire du repos sous l'arbre pouvait être influencée par l'iconographie du prophète Jonas.[20]

Après la table des matières du manuscrit, au verso du feuillet 11 commence le texte des Trionfi. (Fig. 2.) Cette page est entourée de motifs décoratifs dont l'encadrement est entrecoupé de médaillons. Dans ces médaillons (au nombre de 8) sont représentés les fameux couples d'amants ou les amoureux qui jouent un rôle dans le «Trionfo dell'Amore». Dans l'initiale Q du premier texte, c'est de nouveau le poète que l'on voit, comme au début des «Trionfi», prévoyant en songe, dans la solitude, le sujet de ce poème. Au milieu du bas de la page on voit l'armoirie des rois de France que nous avions décrite plus haut.

C'est ensuite que se succèdent les images conformément aux endroits du texte. Les différentes représentations ont eu toujours certaines traditions au domaine des beaux-arts qui remontent à une origine inconnue, mais reviennent toujours dans les représentations, quoique elles contiennent parfois des éléments qui ne se rencontrent pas du tout dans l'oeuvre de Pétrarque.[21]

Le plus étrange parmi ces éléments c'est le suivant: dans le poème des «Trionfi» il ne s'agit de quatre cheveaux blancs tirant le char triomphal que dans le triomphe de l'Amour et voilà qu'au cours des figurations du manuscrit il y a dans les quatre cortèges suivants également des animaux, et notamment les mêmes que dans d'autres tableaux des «Trionfi». Ils avaient sans aucun doute des significations symboliques et auraient subi l'influence des cortèges organisés dans la rue représentant les scènes du poème. Ces cortèges n'auraient pas pu être réalisés sans les bêtes tirant le char triomphal. D'autre part il est incontestable que la tradition de l'antiquité et ses figurations restées à la postérité y étaient pour beaucoup.

C'est au verso du feuillet 10 que nous pouvons voir le triomphe de l'Amour. (Fig. 3.) Son char triomphal tiré par quatre cheveaux blancs est entouré et suivi de la foule des amoureux célèbres. Au premier-plan se trouvent Samson et Dalila ainsi qu'Aristote et Campaspe. Dans le cadre décoratif qui entoure l'image se trouvent encore sept miniatures plus petites représentant les personnages du poème. En bas de la page, au milieu, apparaît Laure tendant les bras vers les rameaux d'un laurier.

Au verso du feuillet 24 l'artiste a montré le triomphe de la Vertu. Au haut du char triomphal est assise une figure de femme, symbole de la vertu. Son char est tiré par des lycornes, animaux fantastiques généralement connus comme symboles de la pureté. Autour du char et derrière lui le long défilé des héroïnes de la vertu font leur entrée.

Au verso du feuillet 29 le char de triomphe de la Mort est tiré par deux buffles noirs qui piétinent à travers des squelettes et des cadavres. Parmi les motifs de fleurs décoratifs de l'encadrement on retrouve également les symboles de la mort: les différentes parties de l'ossature humaine. En bas de la page, au milieu de l'ornement du cadre, dans un médaillon, on peut distinguer une figure d'homme qui s'enfuit devant la mort ailée.

A l'image du verso du feuillet 39 une figure de femme symbolisant la Renommée est assise sur un globe, son char est tiré par deux éléphants et entouré d'une grande foule. Au bas de l'encadrement, à son milieu, dans un médaillon, l'allégorie du vent se fait voir.

Au verso du feuillet 47 le char triomphal d'un homme ailé symbolisant le Temps est tiré par deux cerfs — qui sont d'ailleurs aussi des symboles du temps — et une grande multitude les entoure.

Au verso du feuillet 51 c'est le triomphe de la Divinité qui est représenté, son char est tiré par des anges.

Dans le reste du manuscrit, dans la majeure partie de son étendue, ne se trouvent plus de miniatures remplissant toute une page, seulement des ornements marginaux et des initiales.

Nous pouvons donc penser, somme toute, que le paysage (d'après notre opinion): celui de Visegrád, la date de l'exécution du manuscrit, les oiseaux visibles sur la reliure, (des corbeaux apparemment) le contenu de manuscrit ainsi que la représentation donnée aux noces de Béatrice à Naples avec la marche triomphale qui correspond au contenu du manuscrit, témoignent de l'hypothèse que le manuscrit avait été préparé pour Béatrice et devait appartenir pendant un temps à la bibliothèque de Buda. Il n'est que trop certain que comme manuscrit extrêmement beau et d'une grande valeur, il fut soigneusement gardé, peut-être même enfermé.

Comment ce manuscrit a-t-il pu parvenir en France, à cet égard nous avons deux hypothèses. Après la mort du roi Mathias Béatrice a passé encore dix ans en Hongrie, puis, après avoir perdu son procès de mariage intenté au roi Vladislas, elle est retournée dans sa patrie, à Naples, où elle passait les dernières années de sa vie. Il n'est pas impossible — quoique ce soit improuvable — que lors de son départ de Esztergom, en se réfugiant, elle aurait emporté avec elle cet admirable manuscrit. Vers la fin du mois de juin 1501 la ville de Naples et les terrains situés autour d'elle sont entrés en possession du roi de France. Les habitants de Naples ainsi que Béatrice se sont réfugiés à l'île d'Ischia et alors Louis XII n'aurait pas eu de difficultés d'emporter avec lui ce manuscrit en France dans sa propre bibliothèque, objet de l'admiration de ses contemporains.[22]

Si, par contre, le manuscrit était resté après le départ de Béatrice en Hongrie, on pourrait envisager un trajet suivant: Vladislas, successeur du roi Mathias a épousé en 1502 Anne de Candale, la nièce de Anne de Bretagne, femme de Louis XII et ainsi il existait entre les deux cours des relations très intenses. Il est facile à imaginer que ce fut la nouvelle reine de Hongrie qui, ayant trouvé ce magnifique manuscrit parmi les affaires de Béatrice, l'ait envoyé à sa tante qui, elle aussi, avait la réputation d'être une grande bibliophile.

Que ce soit d'une manière ou d'autre que le manuscrit soit parvenu en France, dans la possession du roi de France, l'armoirie originale qui s'y trouvait et qui ne pouvait pas être celle de Louis XII devait être repeinte.[23] A notre hypothèse il n'y a qu'une seule circonstance qui s'oppose, c'est que dans l'état actuel du manuscrit les marques d'une retouche quelconque ne sont pas visibles.

NOTES

[1] *Tammaro de Marinis :* Appunti e ricerche bibliografiche. Milano, 1940. p. 91, Tav. CLVI.

[2] *Marsand, A. :* I manoscritti italiani della regia biblioteca Parigina. Parigi MDCCCXXXV. 800—802. p.

[3] *Marsand, A. :* Biblioteca Petrarchesca; dans cette oeuvre publiée à Milan en 1826 il décrit les manuscrits et les éditions qui nous sont restés de Pétrarque, mais il ne fait pas encore mention du manuscrit traité plus haut.

[4] *D'Essling—Müntz :* Pétrarque. Paris, 1902.

[5] *D'Ancona :* La miniatura Fiorentina. Vol. II. p. 432—433. Firenze, 1914. Il est surprenant que l'auteur dit de l'armoirie qu'on voit au feuillet 11 du manuscrit qu'elle est celle d'Aragon. C'est une erreur, sans doute.

[6] Voir *Csapodi—Gárdonyi, K. :* Mátyás király könyvtárának scriptorai. (Les «scriptor» de la bibliothèque du roi Mathias) Az Országos Széchényi Könyvtár Évkönyve (Annales de la Bibliothèque Nationale Széchényi). 1959. p. 161—162.

[7] Voir *Hefner—Gritzner—Hildebrandt :* Ausserdeutsche Staatenwappen. Nürnberg, 1870. Taf. 21.

[8] *Berzeviczy, A.*: Beatrix királyné (La reine Béatrice). Bp. 1908. p. 105—109.

[9] Voir *Marsand*, ouvrage cité, et *Solerti, A. :* Le vite di Dante, Petrarca e Boccaccio. Milano, sans date.

[10] Voir chez *Marsand* dans l'ouvrage cité la description du manuscrit n° 694 p. 797—798.

[11] Voir *D'Essling—Müntz*, ouvrage cité p. 136, 147 et aussi *Schubring, P. :* Cassoni. Truhen u. Truhenbilder der italienischen Frührenaissance. Leipzig, 1915. p. 21—22 et 58—59.

[12] *Berzeviczy, A.*, ouvrage cité p. 143.

[13] *Thieme—Becker :* Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. Vol. VI. p. 464.

[14] *Berkovits, I. :* Una miniatura della Bibliotheca Corvina Bp. 1960. Acta hist. art. Acad. Scient. Hung. I. VII. Fasc. 1—2.

[15] Voir *Dercsényi—Héjj—Rózsa :* Visegrád Bp. 1958. p. 399. Tirage à part de l'édition Pest megye műemlékei (Les monuments d'arts du comitat Pest).

[16] Voir *Volkmann, L. :* Bilderschriften der Renaissance. Leipzig. 1923.

[17] Reallexikon für Antike und Christentum Bd. IV.

[18] *D'Essling—Müntz*, ouvrage cité. D'après la page 82 le rameau du laurier figure ici comme symbole de la famille Medici. Cependant nous ne pouvons pas l'admettre, car il est évident du tableau entier qu'il ne s'agit ici que des lauriers du poète. Le nom latin c. à. d. italien du laurier (laurus, alloro) sont en rapport avec le nom de Laure.

[19] *Francesco Petrarca :* Canzoniere, Trionfi, Rime varie. A cura d. *C. Muscetta* e *D. Ponchiroli*, sans lieu, 1958. p. 170—171.

[20] Voir: Lexikon für Theologie und Kirche. Bd. V. 550—552. Sur l'actualisation de l'iconographie du prophète Jonas c'est le prof. *Lajos Vayer* qui a appelé notre attention.

[21] Voir *D'Essling—Müntz :* ouvrage cité p. 121—122 et aussi *Weisbach, W. :* Trionfi. Berlin 1919. p. 10—12 et 83—86.

[22] *Pellegrini, E.* dans son étude «La Bibliothèque des Visconti et des Sforza. Paris, 1955» fait mention qu'à l'ordre de Louis XII au temps de la campagne de 1499—1500 on a emporté une partie des manuscrits de la bibliothèque de Pavie (p. 70—72).

[23] Voir *Délisle, L. :* Histoire générale de Paris. Le cabinet des manuscrits de la bibliothèque impériale. Paris, 1868. T. I. p. 124.

EIN DOPPELPORTRÄT DES MICHAEL SWEERTS

Von

R. Bedő

In einer Budapester Privatsammlung befindet sich ein Gemälde mit zwei Figuren, welches ich vor einigen Jahren (1955) als ein Werk des Michael Sweerts (1624—1664) erkannte.[1] Damals konnte ich mich hauptsächlich auf die Artikel von W. Martin, W. Stechow und E. Trautschold stützen.[2] Seitdem kam ich in die Lage, die grundlegende Dissertation von Dr. Rolf Kultzen und in letzterer Zeit die Kataloge der Sweerts-Ausstellungen in Rotterdam und Rom zu studieren. Die Beurteilung des Bildes konnte nunmehr von einer breiteren Basis aus erfolgen.

Das 88 × 65 cm grosse Bild, Öl auf Leinwand (Abb. 4.) stellt einen Jüngling mit einer Pelzmütze und langem, auf die Schultern herabfallendem Haar dar, den ein hinter ihm stehender, mit einem Turban bekleideter Mann auf irgend etwas aufmerksam macht. Der Jüngling wendet seinen Blick nach links, in die angedeutete Richtung, während er mit seiner Hand nach der entgegengesetzten Seite zeigt. Das Bild ist von braunen Tönen beherrscht, in welche sich das ins Rosa spielende Grün des Mantels aus »Changeant«-Seide harmonisch einfügt. Dem durch Licht aufgehellten Gesichtston des jungen Mannes steht eine dunkle Gesichtsfarbe des älteren Mannes gegenüber, die diesen noch mehr in den Hintergrund zu drängen scheint.

Wenn wir die sehr überzeugende Chronologie der Werke des Sweerts in der Dissertation von Kultzen beibehalten, so gehört das Bild zu den Jünglingsdarstellungen, die während der ersten Amsterdamer Zeit des Malers, also gegen 1658 entstanden sind, zumal der Gesichtstyp eine grosse Ähnlichkeit mit dem Jünglingskopf in Groningen (Rotterdamer Kat. Nr. 47) sowie mit dem Jüngling mit Hut in Hartford (Kat. Nr. 48) (Abb. 2.) aufweist: dieselben grossen, nach der Seite blickenden dunklen Augen, mit der charakteristischen, durch Glanzlichter erreichten, nassen Oberfläche, dieselbe breite Nase und gedunsene Lippen.

Kultzen weist darauf hin,[3] dass den Porträts Sweerts' aus der holländischen Zeit mehrfach seine eigenen Gesichtszüge zugrundeliegen. Dies könnte auch hier bei dem älteren Manne zutreffen, wobei noch zu bemerken wäre, dass die Lichter auf dem dunklen Gesichtston in ähnlicher Weise aufgesetzt sind, wie auf dem Oberliner Selbstporträt und auf dem Züricher Bild mit dem Buch.

Wenn nun mit Hinblick auf den Gesichtstyp das Bild in die erste Amsterdamer Zeit des Malers verweist, so steht dem die Tatsache gegenüber, dass die Malweise des Seidenmantels dieselbe zeichnungslose, illusionistisch-malerische Behandlung zeigt, welche wir auf den drei ebenfalls zweifigür-



Abb. 1. Hier Michael Sweerts zugeschrieben: Jüngling mit Hahn. Auktionskatalog H. Th. Höch, München 1892. Nr. 59



Abb. 2. Michael Sweerts: Jüngling mit Hut. Wadsworth Atheneum, Hartford



Abb. 3. Michael Sweerts: Doppelporträt. Slg. A. Schwarz, Amsterdam

lichen Bildern finden, die Kultzen in die letzte Amsterdamer Zeit, etwa 1660—61 setzt.[4] (Abb. 3.)

Bereits W. Stechow hat auf die »stilistische Oszillation« bei Sweerts hingewiesen. Da die malerische Faltenbehandlung auf die letzte Amsterdamer Zeit des Künstlers charakteristisch ist, muss das Schwergewicht bei der Datierung, trotz des auf die Amsterdamer Anfangsjahre bezeichnenden Gesichtstyps, auf die späteren Jahre verlegt werden. Als Entstehungszeit müssen demnach die Jahre 1660—61 in Betracht gezogen werden.

Nicht ohne Interesse ist die bei Sweerts oft wiederkehrende, schematisierte Geste des Zeigens, die hier zweimal u. zw. in entgegengesetzte Richtungen weisend vorkommt und in der Bildkomposition zu einer gewissen Bedeutung gelangt.

Diese schematisierte Geste kommt im Oeuvre des Sweerts immer wieder vor und zeigt, im Gegensatz zu den nach der Natur studierten, richtig dargestellten Bewegungen, stets eine gewisse Unsicherheit. Manchmal sucht der Maler die Verwendung dieser Geste inhaltlich zu rechtfertigen, wie in einem der beiden Bilder der Slg. Mambrini, Rom.[5] Sowohl hierin wie auch sonst kann man bei Sweerts öfters ein Streben nach pantomimischer Darstellung bei mangelnder Bewegungs-Phantasie feststellen. Dieser Mangel an Einfühlen in gewisse Bewegungen könnte die Unbeholfenheit bei einigen Gesten erklären.

Bei dieser Gelegenheit sollte es nicht unerwähnt bleiben, dass, hauptsächlich auf Grund des Gesichtstyps, auch bei dem Knabenporträt mit Hahn (Abb. 1.) der ehemaligen Sammlung H. Th. Höch (Versteigerung München 1892. Kat. Nr. 59. ill. 23. als Karel Dujardin) die Autorschaft des M. Sweerts sehr wohl denkbar ist.

Endlich könnte hier noch darauf hingewiesen werden, dass sich in einer früheren Budapester Sammlung ebenfalls zwei Werke des Sweerts befanden,[6] die jedoch von Kultzen als Schülerarbeiten angesehen werden.



Abb. 4. Hier Michael Sweerts zugeschrieben: Doppelporträt. Privatsammlung, Budapest

ANMERKUNGEN

[1] Die seinerzeitige Bestätigung dieser Annahme verdanke ich Herrn *I. Fenyő*, der etwa gleichzeitig zur selben Erkenntnis gelangte.

[2] Die Artikel von *W. Martin* in »Oud Holland« 1907., von W. Stechow in »Art Quarterly« 1951. und von E. Trautschold in Thieme-Becker Bd. XXXII.

[3] *Kultzen, R. :* Michael Sweerts. Dissertation Hamburg, 1954. Maschinenschrift. Anmerkung Nr. 136.

[4] Ausstellungskatalog Museum Boymans, Rotterdam 1958. Nr. 55, 56, 57 die beiden Bilder in Pommersfelden, sowie Doppelporträt der Slg. A. Schwarz, Amsterdam (hier Abb. 3.)

[5] Ausstellungskatalog Rotterdam 1958. Nr. 30. Abb. 31.

[6] Erwähnt auch im Artikel von *E. Trautschold* in Thieme-Becker Bd. XXXII. (Sammlung Gerhard)

KARLSBURGER MEDAILLEURE (1740—1780)

Von

L. Huszár

Die spärlichen Denkmäler unserer alten Medaillenkunst waren bis an das Ende des 19. Jahrhunderts fast ausschliesslich die Gelegenheitswerke der Stempelschneider einzelner Münzanstalten. In dieser Beziehung war die Münze von Kremnitz führend. Die Forschung, die sich mit den Medaillen aus dieser Prägestätte befasst hat, kann als hinreichend umfassend und methodisch gewertet werden. Es ist aber der Mühe wert, auch den anderen Münzanstalten etwas Interesse entgegenzubringen, denn aus einigen von ihnen sind Medaillen hervorgegangen, die unbedingt Beachtung verdienen, wenn sie auch, was die Anzahl betrifft, von den Kremnitzern übertroffen werden. Im 18. Jahrhundert waren in Ungarn drei Münzen tätig, die von Kremnitz, Nagybánya und Karlsburg, von denen die letzte neben Kremnitz ebenfalls als einstiges Münzprägezentrum angesehen werden kann. Diesmal wollen wir die Medaillenproduktion dieser Münze bzw. die künstlerische Tätigkeit der dort im Laufe der Zeit auftauchenden Medailleure innerhalb eines begrenzten, sich im allgemeinen mit der Regierungszeit Maria Theresias (1740—1780) dekkenden Zeitraums eingehender untersuchen. Wir haben uns diesmal die Aufgabe gestellt, an Hand der zur Verfügung stehenden Daten darzustellen, wie diese auch in künstlerischer Hinsicht charakteristische Periode von vier Jahrzehnten in der Medaillenkunst einer provinzialen Prägestätte zum Ausdruck kam.

Die Neuorganisierung der Münze von Karlsburg hing mit der Besetzung Siebenbürgens durch die kaiserlichen Truppen zusammen. Die Besetzung des Landes am Ende des 17. Jahrhunderts war das Ergebnis des die Türken allseits verdrängenden siegreichen Befreiungskrieges. Während der ersten, auf die Besetzung folgenden Jahrzehnte liess die kaiserliche Regierung bis 1711 teils in der Münze von Hermannstadt, teils in der von Klausenburg siebenbürgische Provinzialmünzen prägen. Die Münze von Karlsburg begann das Prägen von Münzen auf den Namen der Habsburgischen Herrscher erst um 1713. Nachdem das dortige alte Münzhaus, welches noch am Ende der Regierungsjahre des letzten siebenbürgischen Fürsten, Mihály Apafi, in Betrieb war, den 1713 begonnenen neuen Befestigungswerken im Wege stand, wurde der Bau eines neuen Münzhauses beschlossen und 1715 auch begonnen. Die ersten mit Zeichen versehenen authentischen Stücke der neuorganisierten Münze von Karlsburg stammen aus dem Jahre 1713. Der Münzmeister der neuorganisierten Anstalt war Franz Leopold Kropf, ihr Stempelschneider seit 1713 Josef Hoffmann.[1]

Über die Person Josef Hoffmanns ist nicht viel bekannt, wir wissen aber so viel mit Bestimmtheit, dass er 1713 als Stempelschneider nach Karlsburg gesandt wurde, wo er am 21. November 1738 starb.[2] Aus der Zeit seiner Karlsburger Tätigkeit gibt es von ihm an die 20, grösstenteils signierte Medaillen; diesmal haben wir jedoch nicht die Absicht, uns mit seiner künstlerischen Tätigkeit eingehender zu befassen. Seine Werke kennzeichnet ein ganz eigener, individueller Stil, in dem die österreichische Medailleurkunst des 17. Jahrhunderts noch nachschwingt, während die Werke der Medailleure nach ihm bereits die Einflüsse der zu Beginn des 18. Jahrhunderts erfolgten Neugeburt der Medaillenkunst widerspiegeln und als durchwegs charakteristische Produkte der österreichischen barocken Medaillenkunst anzusprechen sind.

Siebenbürgens politische bzw. staatsrechtliche Lage nach dem Ende des selbständigen Fürstentums und nach der Besetzung des Landes durch die kaiserlichen Truppen wurde im sog. Leopoldinischen Diplom geregelt. Zwar blieb Siebenbürgen dem Namen nach auch weiterhin ein Fürstentum, indem es aber von Ungarn abgetrennt wurde, sank es praktisch zu einer Provinz herab. Das Münzhaus in Karlsburg erhielt eine den Zwecken der provinzialen Münzprägung entsprechende Ausstattung und die zentrale Direktion versah es mit dem

nötigen Personal aus Wien. In Personalfragen herrschten übrigens sowohl in Kremnitz als auch in Nagybánya die gleichen Zustände. Hinsichtlich der Stempelschneider kam aber die zentrale Leitung auch darin zum Ausdruck, dass diese jeweils nur kurze Zeitspannen in den einzelnen Prägen verbrachten, denn sie wechselten im Interesse eines rascheren Aufrückens ständig ihre Arbeitsplätze und tauchten bald in dieser, bald in jener Prägeanstalt der Monarchie auf. Es konnte sich auf diese Weise selbstverständlich keine Stammgarde von Stempelschneidern, geschweige denn eine ständige lokale Schule ausbilden, ähnlich der, die in Kremnitz noch am Ende des 17. Jahrhunderts bestand. Von der Mitte des 18. Jahrhunderts an sieht man in den einzelnen Prägestätten Stempelschneider auftauchen, die ihre Ausbildung in der in Wien gegründeten Graveurakademie erhalten hatten. Desgleichen arbeitete auch in Karlsburg eine ganze Reihe von ihnen während der in Rede stehenden vier Dezennien. Manche von ihnen verbrachten hier freilich nur einige Jahre. Von einer zusammenhängenden Medailleurschule oder Medaillenreihe kann mithin nicht die Rede sein; die Medaillenerzeugung der Karlsburger Münze des 18. Jahrhunderts ergibt sich also aus den sporadischen Werken von Gelegenheitsmedailleuren, und dieses spärliche Medaillenmaterial repräsentiert andererseits die zwar sehr bescheidenen, aber immerhin vorhandenen und sichtbaren Triebe dieses Zweiges der Kunst im siebenbürgischen Gebiet.

Bekanntlich erfuhr die Medaillenkunst Österreichs, parallel mit der Regelung der Finanzen und mit den stark zentralistischen Bestrebungen, in den Jahren um 1700 eine grosse Wandlung. Um für den entsprechenden Nachwuchs des Stempelschneiderpersonals sorgen zu können, wurde im Jahre 1727 die Graveurakademie ins Leben gerufen und zu seinem ersten Direktor der seit 1715 in Wien wirkende Neapolitaner Antonio Maria Gennaro bestellt. Auch die Gründung der Akademie erfolgte eigentlich auf Gennaros Vorschlag.[3] Gennaro starb am 3. Oktober 1744.[4] Sein Wirken an der Graveurakademie wurde in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in grossem Masse richtunggebend für die Entwicklung der österreichischen Medaillenkunst. Die jungen Stempelschneider und Medailleure waren zum grössten Teil seine Schüler, somit auch jene, die später in Karlsburg arbeiteten. Die Werke dieses begabten Medailleurs — hauptsächlich die aus seiner Frühzeit — tragen die charakteristischen Merkmale der italienischen barocken Medaille an sich und erinnern noch stark an die aus der Werkstätte der Hamerani stammenden Medaillen. Kraftvolle und energische Modellierung kennzeichnet im allgemeinen seine Werke, und den gleichen Weg schlug eigentlich auch die im Laufe des 18. Jahrhunderts zu internationaler Bedeutung gelangte Wiener Medaillenkunst ein. Als der ferne Widerschein dieser vorzüglichen Wiener Schule lassen sich die Medaillen aus den einzelnen Provinzprägen erkennen. Die gleiche Rolle kann den Stempelschneidern zugeschrieben werden, die in der Karlsburger Münze wirkten.

In der Münze von Karlsburg waren seit dem Tod Karl Josef Hoffmanns (1738) bis in die 90er Jahre des 18. Jahrhunderts, also etwa bis zum Tode Maria Theresias die folgenden Stempelschneider tätig: Josef Wellisch (1738—1742), Octavian Cochsel (1742—1750), Heinrich Anreiter (1750—1752), Johann Michael Däuterling (1750—1753), Franz Feckersperger (1752—1759), Johann Schmidshausen (1764—1767), Anton König von Paumbshausen (1759—1762), Bonifaz Toda (1759 1761), Christoph Gross (1763—1765), Heinrich Anreiter v. Ziernfeld (1764—?), Johann Bapt. Würth d. Ä. (1767—1771), Peter Hofer (1767—1773), Sigmund Gross (1771—1779), Johann (Joachim) Miller (1773—1775), Franz Redelmayer (1775—1797) und Rudolf Liebhardt (1779—1783).

Wir treffen hier eine Reihe von Stempelschneidern an, von denen manche nur ein bis zwei Jahre vorübergehend hier weilten. Freilich hat auch nicht jeder von ihnen Medaillen hinterlassen und nur einige von ihnen treten uns auch in der Eigenschaft eines Medailleurs entgegen. Alle übrigen beschäftigten sich mit dem Schneiden der Prägestöcke für die kuranten Geldmünzen.

Zeitlich ist *Josef Wellisch* der erste, dessen Name mit einer Medaille in Verbindung gebracht werden kann. Er wurde 1718 in Wien geboren, war anfangs Gennaros Privatschüler, gab aber, als die finanzielle Lage seiner Eltern in eine Krise geriet, seine Studien auf und trat bei einem Goldschmied in die Lehre. Im Jahre 1734 trat er in die Graveurakademie ein und nahm seine Beziehungen zu Gennaro wieder auf. 1739 wurde er provisorisch nach Kremnitz, am 23. April 1739 noch immer provisorisch nach Karlsburg gesandt, aber bereits am 19. Juni desselben Jahres endgültig zum Stempelschneider an die durch den Tod Hoffmanns freigewordene Stelle daselbst ernannt. Lange arbeitete Wellisch nicht in Karlsburg, denn am 11. Dezember 1742 gab er seine Stelle krankheitshalber



Abb. 1



Abb. 2



Abb. 3

auf. Später arbeitete Wellisch noch in Prag und in Hall (Tirol) als Stempelschneider. Hier starb er am 4. Mai 1761. Aus der Zeit seines Karlsburger Aufenthaltes wahren zwei Medaillen und zwei Typarien die Erinnerung an seine künstlerische Tätigkeit.[5]

Beiden Medaillen diente dasselbe Ereignis zum Anlass: die Huldigung der siebenbürgischen Stände, die sie Maria Theresia nach ihrer ungarischen Krönung in der zu Hermannstadt abgehaltenen öffentlichen Versammlung darbrachten. Die zwei durch Chronosticha auf 1741 datierten Huldigungsmedaillen haben die gleichen Medaillenbilder und weichen nur in der Grösse voneinander ab (70 mm und 50,5 mm). Auf der Vorderseite erscheint das siebenbürgische Wappen auf dem mit der Krone verzierten Fürstenmantel; im Feld der Rückseite ist eine Ehrenpforte dargestellt, über der Maria mit dem kleinen Jesus im Arm und die kniende Königin zu sehen sind. Die Rückseite des grösseren Stückes enthält die Signatur des Graveurs in der Form »Wallis F.«, während die Vorderseiten beider Exemplare auch den Namen des Medaillenentwerfers »Liber Baro Joannes Lazarus de Gyalakuta« angeben (Abb. 1—2). Dieser Johannes Lázár war ein gebildeter Mann, der an einer ausländischen Universität (Marburg) studiert hatte, im Jahre 1733 den Titel eines Barons, und später, 1741, auch den Grafentitel erhielt. In der Zeit, als die Huldigungsmedaille entstand, war er Assessor an der siebenbürgischen königlichen Tafel. Nachdem er noch verschiedene Ämter bekleidet hatte, zog er sich als Vorsitzender des Siebenbürgischen Guberniums in den Ruhestand zurück.[6] Sicherlich hatte Lázár einen auch über den Entwurf des Medaillenbildes hinausgehenden tätigen Anteil an der Entstehung der Medaille, darauf lässt nämlich eine von ihm herrührende, auch in Druck erschienene kleine Denkschrift schliessen.[7] Der im schwulstigen Barockstil der Zeit gehaltene Titel verweist unzweifelhaft darauf, dass die Denkschrift eine Beschreibung der beiden Huldigungsmedaillen enthält. Wie im Titel, offenbart sich der barocke Geschmack auch auf den Medaillen in typischer Weise. Insbesondere erinnert das Prachttor der Rückseite an viele ähnliche Darstellungen auf Medaillen sowie auf Stichen. Als auf nahe Analogien seien in diesem Zusammenhang nur auf zwei Medaillen hingewiesen: auf die, welche anlässlich der Ankunft des kaiserlichen Paares Maria Theresia und ihres Gatten Franz in Florenz verfertigt wurde und ein Werk G. Todas war, sowie auf die zum selben Anlass geschaffene Medaille Webers. Die Medaillenbilder der beiden Stücke zeigen, dem unsrigen ähnlich, Ehrenpfortendarstellungen.[8] Doch könnten wir noch weitere analoge Darstellungen aufzählen. Wir wollen nicht gerade behaupten, das Bild unserer Medaille sei die direkte Nachahmung oder Kopie einer der vorerwähnten Analogien, soviel können wir aber mit Gewissheit sagen, der Entwerfer der Medaille hat bei der Komposition des Medaillenbildes ein allgemein gebräuchliches architektonisches Motiv verwandt und sowohl ihm als dem Graveur dürften bei der Ausführung ähnliche zeitgenössische Darstellungen vorgeschwebt haben.

Andere, mit dem Namen des Wellisch signierte, oder von seiner Hand stammende Medaillen sind uns aus seinen späteren Lebensjahren nicht bekannt. Es scheint sich mithin auch dann um diese zwei Stücke zu handeln, als nach Wellisch' Tod seine Witwe gegen Ende des Jahres 1761 die im Nachlass des Gatten befindlichen zwei Paar Medaillenstöcke der Haller Münze zum Kauf anbot.[9]

Obgleich von diesen zwei Huldigungsmedaillen abgesehen andere sichere Werke nicht mit Wellisch' Namen in Verbindung gebracht werden können, stehen uns immerhin noch Angaben zur Verfügung über ein Mitwirken seinerseits bei der Herstellung von solchen. So erhält er am 22. März 1745 eine Belohnung von 50 Gulden für seine Mitarbeit an drei Medaillen.[10] Es handelt sich dabei um die folgenden Stücke: 1. Krönungsmedaille anlässlich der böhmischen Königskrönung in Prag (12. V. 1743), ein bekanntes Werk des Matthäus Donner (Stpl. 799); die beiden kleineren Auswurfpfennige sind unbezeichnet. 2. Huldigungsmedaille zur Erinnerung an die Feier, die von den österreichischen Ständen der von der Prager Krönung heimkehrenden Königin in Linz bereitet wurde (25. VI. 1743), ein Werk Gennaros (Stpl. 808); die Auswurfpfennige in zweierlei Grössen sind unbezeichnet (Schaumünzen XXXVII). 3. Vermählungsmedaille anlässlich der Vermählung der Erzherzogin Maria Anna mit dem Herzog Karl von Lothringen (7. I. 1744). Die die Signatur Vestners aufweisende Medaille (Schaumünzen XLI) dürfte in Nürnberg entstanden sein, während die auf dieselbe Gelegenheit geprägten Auswurfpfennige in zwei Grössen (Stpl. 809—810), signierte Werke des Matthäus Donner sind. In Erwägung dieser Umstände scheint es, als ob man sich die Mitwirkung von Wellisch bei der Verfertigung der Jetons vorzustellen habe, jedoch hüllt sich die angeführte Quelle über das Mass

seiner Mitwirkung in völliges Schweigen. Die Tatsache der Mitwirkung wird überdies auch noch durch eine andere, indirekte Quellenangabe belegt. Laut dieser suchte Gennaro nach Erstellung der österreichischen Huldigungsmedaille um eine besondere Remuneration für sich und seine Mithelfer an[11] und jene Sonderentlohnung von 50 Gulden, die Wellisch ausgehändigt wurde, dürfte offenbar die Folge dieses Gesuches gewesen sein.

Schliesslich haben wir auch darüber Kenntnis, dass Wellisch während seines kurzdauernden Karlsburger Aufenthalts auch als Siegelstecher wirkte.[12] Zeitgenössische Akten sagen aus, dass ihm am 11. Juni 1741 ein Betrag von 200 Gulden ausgefolgt wurde für die Verfertigung von insgesamt 4 Typarien, welche Baron v. Schmidlin königlicher Hofkammerrat und Direktor bei ihm bestellt hatte. Zwei davon waren »Gubernial Rath Sigilln«, aus dem eigenen Silber des Hofkammerrats verfertigt, im Gewicht von 15 Lot, die zwei anderen »Protonotariats Sigilln« im Gewicht von 25 Lot und aus dem Silber der Münze von Karlsburg.[13] Es ist uns derzeit noch nicht gelungen, die Abdrücke der Siegel ausfindig zu machen, obwohl diese, den Münzbildern zur Seite gestellt, nicht unbedeutend zu einer näheren Kenntnis über die künstlerische Tätigkeit von Wellisch beitragen würden.

Nachdem Wellisch Karlsburg verlassen hatte, folgte ihm *Octavian Cochsel* im dortigen Amt des Stempelschneiders. Von den unablässig ihre Stellen wechselnden Graveuren des 18. Jahrhunderts weilte vielleicht Cochsel am längsten in Karlsburg und bezüglich seiner Tätigkeit als Medailleur war ebenfalls er der fruchtbarste von allen. Cochsel gehörte einer namhaften Wiener Goldschmiedefamilie an, sein Vater gleichen Namens ist in den zeitgenössischen Wiener Quellen des antretenden 18. Jahrhunderts des öfteren erwähnt. (Der Name kommt häufig auch in den Formen: Cocsell, Copsel, Kochsel und Kochsel vor.)[14] Der jüngere Cochsel wurde um das Jahr 1700 geboren; er trat in die Wiener Graveurakademie ein, wo auch er Schüler Gennaros wurde. Am 4. November 1734 wurde er als des Meisters vierter Schüler auf zwei Probejahre und mit einer jährlichen Besoldung von 100 Gulden in die Wiener Münze als Graveurlehrling aufgenommen. In dieser Eigenschaft blieb er dort, unter zweimaliger Erneuerung seines Arbeitsverhältnisses, als »Münz-Graveur-Kunst Scholar« ohne Unterbrechung bis Ende 1739. Am 30. Mai 1742 erfolgte Cochsels Ernennung in die wegen der Krankheit von Wellisch frei gewordene Karlsburger Stempel-



Abb. 4



Abb. 5





Abb. 6

schneiderstelle mit einer jährlichen Besoldung von 400 Gulden. Am 2. Oktober 1747 wurde sein Gehalt auf 500 Gulden erhöht, wobei er sich verpflichten musste, jemand ohne der Belastung des Schatzamtes in der Graveurkunst dermassen auszubilden, dass dieser nötigenfalls für ihn in der Ausübung seiner Graveurtätigkeit einspringen konnte. Die letzte Nachricht über Cochsel stammt aus 1750, als

sein am 17. Oktober eingetretener Tod amtlich gemeldet wird. Somit arbeitete Cochsel von seiner Ernennung zum Stempelschneider in Karlsburg an bis zu seinem Tod in derselben Münze, und verbrachte dort gerade die Hälfte seiner 16 Jahre währenden Graveurlaufbahn.

Über seine Tätigkeit als Medailleur ist uns die erste Nachricht aus 1740 erhalten. Die Hofkammer liess ihm damals einen gewissen Betrag zukommen unter Erwähnung seines besonderen Fleisses, den er bei der Verfertigung einer gewissen Huldigungsmedaille und eines zum gleichen Anlass entstandenen Jetons bezeugt hatte.[15] Die erwähnten Stücke wahren die Erinnerung an die am 21. November 1740 vor Maria Theresia bezeugten Huldigung der Wiener. Die Feierlichkeit fand statt, als nach dem Tod Karls VI. und im Sinne der Pragmatischen Sanktion seine älteste Tochter auf dem Thron folgte. Die für diese Gelegenheit verfertigte Medaille ist das signierte Werk des Wiener Medailleurs Christian Philip Becker (Stpl. 1036—1037), während die Jetons in zweierlei Grössen von Gennaro stammen (Stpl. 7038—7041). Das Bild der Rückseite ist allen drei Stücken gemein: es zeigt den gekrönten böhmischen Löwen mit dem österreichischen Wappenschild und dem Doppelkreuz. Es handelt sich hierbei also noch nicht um selbständige Werke Cochsels, dieser hat bei ihrer Ausführung lediglich mitgewirkt. Worauf sich diese Mitwirkung erstreckte, wissen wir allerdings wieder nicht, immerhin ist uns so viel bekannt, dass Gennaro anlässlich der Verfertigung der Jetons für sich und seine Mithelfer — zu denen auch offenbar Cochsel gehörte — um besondere Remunerationen ansuchte.[16]

Dagegen wurden Cochsel bereits im darauffolgenden Jahr (also 1741) 6 Dukaten von der Hofkammer zugewiesen für eine Medaille, die er für die türkische Gesandtschaft selbständig gemacht hatte und welche von der zeitgenössischen Quellenangabe unter dem Namen »Blumenmedaille« erwähnt wird.[17] Der Medaillenstock der Vorderseite wird in der Sammlung der Wiener Münze (Stpl. II. 881) bewahrt, während die Medaille selbst in einer zur Zeit einzigen bekannten Silberprägung in der Sammlung des Wiener Münzkabinetts zu sehen ist. Das Medaillenbild der Vorderseite ist eine Rose in reicher ornamentaler Einrahmung, die Rückseite trägt das Bild einer Nelke auf ähnliche Weise umrahmt (Abb. 3). Daher kommt ihr Name: Blumenmedaille. Zweck und Bestimmung der Medaille sind nicht bekannt, jedoch ist es allzu verständlich, warum für die türkische Gesandtschaft ein aus teils pflanzlichen, teils geometrischen Motiven komponiertes Medaillenbild zur Ausführung gelangte; der mohammedanische Glaube verbietet strengstens jede Art figürlicher Darstellung. Die im übrigen dekorierten Medaillenbilder legen von dem feinen künstlerischen Sinn Cochsels Zeugnis ab. Die Blumenmedaille können wir also als das erste selbständige Werk Cochsels bezeichnen, dem noch andere, jedoch bereits aus der Zeit seines Karlsburger Aufenthaltes stammende Werke folgen werden.

Zur Bestimmung seiner dortigen Arbeiten besitzen wir einen sicheren Anhaltungspunkt in seiner Signatur, die auf seinen Werken im allgemeinen bald in der Form OC, bald als ƆO anzutreffen ist. Eines seiner derartigen Werke ist eine kleine, aus 1743 stammende Medaille, welche von der Literatur bisher als anlässlich der Wiedererrichtung des Karlsburger Bistums entstanden angeführt wurde. Auf der Vorderseite der Medaille ist die Ansicht einer Festung, auf der Kehrseite eine, die Kirche personifizierende, weibliche Gestalt mit dem Stammwappen der Klobusitzky (Abb. 4).[18] In Wirklichkeit aber wahrt das Stück nicht die Erinnerung an die Rückverlegung des Bischofsstuhles nach Karlsburg — ein Ereignis, das bereits 1715 eingetreten war —, Bischof Franz Klobusitzky liess es vielmehr anlässlich eines anderen sehr wichtigen Ereignisses prägen: am 21. August 1743 hoben nämlich die in Hermannstadt versammelten Stände die noch im Jahre 1556 erlassenen und für die katholische Religion ungünstigen Verordnungen auf und dem 1715 neuerrichteten Bistum von Karlsburg wurden die ehedem entzogenen Güter zurückerstattet.[19] Franz Klobusitzky wurde am 21. April 1741 zum Bischof von Siebenbürgen (Karlsburg) ernannt und blieb dort bis zu seiner im Jahre 1748 erfolgten Versetzung nach Agram. Aus diesem Grund war sein Familienwappen auf die kleine Medaille gekommen. Dass die Forschung Cochsels Namen bisher nicht im Zusammenhang mit diesem Werk genannt hat, obgleich im unteren Teil der Rückseite sein Monogramm in der Form ƆO enthalten ist, mag wahrscheinlich seinen Grund darin haben, dass dieses Zeichen nur äusserst schwer zu entziffern ist.

Die Rückseite der künstlerisch eher unbedeutenden Medaille zeigt die Ansicht einer Festung, wodurch das vom künstlerischen Gesichtspunkt uninteressante Werk eine topographische Bedeutung gewinnt. Vergleicht man nämlich das Medail-



Abb. 7



Abb. 8



Abb. 9

lenbild mit den sich auf Karlsburg beziehenden Stichen und bildlichen Darstellungen des 19. Jahrhunderts, so fällt die Ähnlichkeit in der Anordnung der einzelnen Gebäude sofort ins Auge; offensichtlich hat man im Medaillenbild die einstige Ansicht der Festung von Karlsburg vor sich. Durch den Sinn der Aufschrift, die auf dem sich um eine seitwärts stehende Säule windenden Spruchband zu lesen ist, wird die topographische Übereinstimmung noch akzentuierter: Senatus populusque Caroliensis.

Cochsels nächstes Werk war eine sogenannte Georgsmedaille. Die Georgsmedaillen waren während der Türkenkriege grosse Mode geworden, man gebrauchte sie als Talismane zum Schutz gegen feindliche Kugeln. Sie wurden besonders in Kremnitz um die Wende des 17. zum 18. Jahrhundert in grosser Zahl erzeugt. Man kennt sie in mannigfaltigen Varianten und ihre Volkstümlichkeit hat sich sozusagen bis auf den heutigen Tag erhalten. Die Cochselsche Georgsmedaille ist eine der spätesten klassischen Triebe dieser Reihe. Sie ist von der Grösse eines halben Talers und kommt auch in Bronze geprägt vor, was um so beachtenswerter ist, als die Georgsmedaillen früher ausschliesslich aus Gold oder Silber geprägt wurden. Im übrigen ist das Medaillenbild eine Nachahmung des hergebrachten Kremnitzer Typus': der hl. Georg, als Ritter und Drachentöter, sowie das auf stürmischer See treibende Segelschiff mit den üblichen Legenden (Abb. 5). Eine wesentliche Abweichung vom herkömmlichen Typus besteht nur insoweit, als sich der drachentötende Ritter hier nach links wendet, während er auf den Georgsmedaillen — abgesehen von einigen wenigen Ausnahmen — in der Regel nach rechts gekehrt erscheint. Das auf beiden Seiten der Medaille sichtbare Meisterzeichen OC bzw. CO, weist unstreitbar auf Cochsel hin.

Das zeitlich letzte Werk Cochsels ist eine nur in Bleiabschlag vorhandene Taufmedaille. Im Feld der Vorderseite ist der in der Krippe liegende kleine Jesus, in dem der Rückseite die Szene der Taufe Christi dargestellt (Abb. 6). Auch diese Medaille darf auf Grund der an beiden Seiten sichtbaren OC-Monogramme mit Gewissheit unter die Werke Cochsels gereiht werden. Zwar befanden sich die Originalstöcke der Bleiabschläge früher in der Münze von Kremnitz und die Bleiabschläge sind am Ende des vorigen Jahrhunderts ebenfalls dort entstanden, indessen haben wir bereits an einer anderen Stelle ausgeführt, wie wenig dieser Umstand die Autorschaft Cochsels ausschliesst. Als nämlich die Münze von Karlsburg im Jahre 1871 geschlossen wurde, kam ihre ganze Einrichtung nach Kremnitz, und so dürften auch die alten Prägestöcke Karlsburger Ursprungs dahin gelangt sein. Um so mehr dürfte sich dies so verhalten, als es bekannt ist, dass 1763 die alten Kremnitzer Prägestöcke sämtlich nach Wien gebracht worden sind; die Prägestöcke der um die Mitte des 18. Jahrhunderts verfertigten Medaille können mithin auf keinen Fall Kremnitzer Ursprungs sein.[20] Die Taufmedaillen waren seit dem 17. Jahrhundert ziemlich verbreitet. Wahrscheinlich geht das Cochselsche Original dieses Bleiabschlags auf eine graphische Darstellung zurück, gegenwärtig aber fehlen uns noch die konkreten Beweise zur Stützung dieser Hypothese.

Sowohl Wellisch als auch Cochsel waren in der Wiener Graveurakademie die Schüler Gennaros gewesen, was zu einem gewissen Grade auch ihre Werke stempelt, insofern als diese weniger prägnant die barocke Medaillenkunst Wiens vertreten, welche im Laufe des 18. Jahrhunderts ihren eigenen, besonderen Typus ausgestaltet hat, als die Werke der späteren Medailleure. Als Gennaro am 31. Oktober 1744 starb, folgte ihm im Amt des Akademiedirektors Matthäus Donner, der dort bereits vordem als Lehrer tätig war. Von diesem Zeitpunkt an beginnt sich jene typisch österreichische, barocke Medaillenkunst zu entfalten, deren charakteristische Erscheinungsform das Bildnis der Vorderseite ist. Von da an ist der Einfluss Donners in der zeitgenössischen Medaillenkunst zu verspüren; diesen Einfluss spiegeln auch die Medaillen Karlsburger Ursprungs in vollem Masse wider.

Nach Cochsels Hinscheiden am 17. Oktober 1750 zu Karlsburg erhielt am 16. November desselben Jahres der Münzgraveurpraktikant *Heinrich Anreiter von Ziernfeld* seine Stelle auf die besondere Empfehlung Donners. Anreiter war seit 1748 Schüler der Graveurakademie, beschäftigte sich aber gleichzeitig auch mit der Verfertigung von Kupferstichen. Von Karlsburg wandte er sich am 7. Oktober 1752 nach Nagybánya. Über seine dort verfertigten Prägestöcke äusserte sich Donner mit Anerkennung. In Nagybánya arbeitete Anreiter bis zum 15. Oktober 1759, als er nach Kremnitz versetzt wurde. Schliesslich kehrte er am 1. Mai 1764 neuerdings in die Karlsburger Münze zurück, man kann aber nicht genau sagen wie lang er dort tätig war. Es dürfte sich höchstens um ein paar Jahre gehandelt haben, denn schon am 16. Februar 1767

erhielt Johann Bapt. Würth d. Ä. das Amt des dortigen Stempelschneiders.[21]

Überblickt man diese biographischen Daten, so gewinnt man aus ihnen die Überzeugung, dass Anreiter seine einzige, mit dem Namen und der Jahreszahl 1752 versehene Medaille während seines Karlsburger Aufenthaltes geschaffen hat. Diese Medaille wurde 1752 zur Erinnerung an den Bau der römisch-katholischen Kirche von Zalatna verfertigt. P. Gerecze setzt zwar den Bau der Kirche für das Jahr 1753 fest,[22] es dürften aber beide Jahreszahlen stimmen, nimmt man Rücksicht auf die verschiedenen Phasen des Kirchenbaus. Auf der Vorderseite der Medaille befindet sich das nach rechts gekehrte Brustbild Maria Theresias, das Feld der Rückseite ist ganz von der Legende eingenommen (Abb. 7.). Dem Bild, das für das Porträt der Vorderseite als Modell gedient hat und mit letzterem ganz genau übereinstimmt, begegnet man auf den alten Preismedaillen der Schemnitzer Bergwerksakademie, die mit dem Namen des Matthäus Donner (und später mit dem des Anton Toda) signiert sind.[23] Von diesen Medaillen fehlt die Jahreszahl, dafür aber trägt die älteste, über ihre Einführung handelnde Urkunde das Datum von 30. März 1747.[24] Es dürften mithin diese Preismedaillen dem Karlsburger Münzgraveur 1752 nicht unbekannt gewesen sein, auch kann es nicht Wunder nehmen, wenn Anreiter, der ehemalige Schüler Donners, des Meisters Werk für das Porträt seiner eigenen Medaille zum Vorbild genommen hat. Nicht nur die Haltung des Brustbildes, auch die Verzierung des Gewandes ist auf beiden Stücken völlig gleich und als besonders bezeichnend für diese Übereinstimmung sei auf die drei kleinen Wappen am Armabschnitt sowohl des Musters als der Nachahmung hingewiesen. Von Anreiter kennen wir nur diese einzige Medaille, welche nicht geradezu von einer höheren künstlerischen Begabung zeugt, obgleich sich Donner des öfteren anerkennend über die Kunst seines ehemaligen Schülers auf Grund der von ihm gravierten Prägestöcke äusserte.

In der Reihe der Stempelschneider, deren Name uns auch als Medailleure überliefert sind, käme nun *Franz Feckersperger*. Er wurde am 7. Oktober 1752 von Nagybánya nach Karlsburg versetzt und starb daselbst am 11. März 1759.[25] Die Annahme, er hätte Medaillen verfertigt, stützt sich auf zwei Quellenangaben, deren eine aussagt, Feckersperger habe am 24. Oktober 1753 6 Dukaten für fünf Typarien erhalten, die er für das »Inspectorat von Nagybánya« verfertigt hatte. Aus der anderen Angabe erfahren wir, dass die Münze von Karlsburg nach dem Tod Feckerspergers drei Paar aus seinem Nachlass stammende Medaillenstöcke von der Witwe gekauft hat.[26] Es ist also naheliegend, anzunehmen, die drei Paar Prägestöcke seien Werke Feckerspergers. Nun ist es aber bereits früher gelungen, die Abschläge von zweien der drei Prägestöcke zu bestimmen, wobei sich herausstellte, dass es sich in beiden Fällen um religiöse Medaillen und um signierte Werke Gennaros handelt. Also könnte auch das dritte Paar Medaillenstöcke, welches gemäss der Beschreibung das Bildnis Maria Theresias als Vorderseite und die ungarische Dedikation an die Mutter Gottes als Rückseite aufweist, ein fremdes Werk sein. Unter den auf Maria Theresia bezüglichen Medaillen ist kein Stück zu finden, auf welches diese Beschreibung passen würde. Möglicherweise handelt es sich um den Stempel eines Kremnitzer Talers, da die Patrona Hungariae auf der Rückseite der Taler ein gebräuchliches Münzbild ist, das alles ist aber nur pure Vermutung. Zu den mit dem Namen Gennaros signierten Medaillenstöcken dürfte Feckersperger zu Beginn seiner Graveurlaufbahn, in den Jahren zwischen 1738—44 gekommen sein, als er mit ihm zusammen in der Wiener Hauptmünze arbeitete.[27] Somit besitzen wir nur in der Angabe bezüglich seiner Siegelstechertätigkeit einige Bestätigung hinsichtlich seiner über die Verfertigung von Münzstöcken gehende höhere künstlerische Wirksamkeit.

Der Stempelschneider *Anton König von Paumbshausen*, der auf Feckersperger folgte, ist auch als Medailleur bekannt, seine geringzähligen Werke entstammen aber nicht seiner Karlsburger, sondern einer späteren Zeit seiner Graveurtätigkeit. Am 21. Mai 1759 trat Anton König sein Amt in Karlsburg an und am 27. April erfolgte seine Versetzung nach Günzburg. Er wirkte teils in Günzburg, teils in Kremnitz (in der letzteren Münze arbeitete er in den Jahren zwischen 18. II. 1763—28. VI. 1763 und 24. VI. 1774—2. X. 1778). Er starb am 2. November 1778. Heute kennen wir vier Medaillen von ihm: 1. Ankunft der Erzherzogin Maria Antonia in Günzburg 1770 (Vorderseite das Werk Guillemards, Stpl. 953.). 2. Ankunft in Wien des Erzherzogs Leopold mit seiner Gattin, sowie Carls v. Lothringen mit seiner Schwester Caroline, 1770 (Vorderseite von Widemann stammend, Stpl. 955). 3. Übergabe der Ordenstracht des Deutschen Ritterordens an den Erzherzog Maximilian Franz,

1770, und 4. Hilfswerk der Kaiserin zur Zeit der Hungersnot von 1771 (Stpl. 1771). Überdies wissen wir auch über seine Siegelstechertätigkeit.[28] Die aufgezählten Werke gehören sämtlich der späteren Zeit seiner Tätigkeit an. Hinsichtlich einer Tätigkeit Königs als Medailleur während seiner Karlsburger Periode fehlt derzeit jegliches Beweismaterial.

Nach einer längeren Pause begegnen wir erst am Ende der 60er Jahre einem Namen in der Reihe der Stempelschneider, der sich mit einer zur Ausprägung gekommenen Medaille verbinden lässt. *Peter Hofer* ist dieser Stempelschneider. Er kam am 24. Jänner 1766 als Graveurpraktikant nach Karlsburg, wo er am 31. Juli 1773 auf eigenes Ansuchen entlassen wurde.[29] Mehr wissen wir nicht über seinen Lebenslauf, eine einzige Medaille aber, mit seinem Namen signiert, hat sein Andenken erhalten. Die Vorderseite trägt das Brustbild Josephs II. im Panzer, während die Rückseite ein Bergbaurevier darstellt (Abb. 8). Das Chronostichon gibt 1770 als Datum an, der Sinn der in Latein verfassten Legende lautet etwa, Grosssiebenbürgen sei an Gold und Silber mächtig, mächtiger sogar als seine würdige Rivalin Venus (?). Aus welchem Anlass die Medaille entstanden ist, wissen wir nicht, jedenfalls dürfte ihre Verfertigung auf irgendeine Weise mit dem siebenbürgischen Bergbau im Zusammenhang gestanden sein. Im Gegensatz zur kraftvollen Modellierung des Bildnisses der Vorderseite macht die Rückseite den Eindruck, als ob ihr ein zeitgenössischer Stich als Vorlage gedient hätte. Das unmittelbare Vorbild können wir freilich nicht vorweisen. Insbesondere ist das Bildnis der Vorderseite ein typischer Vertreter der Wiener Medailleurschule.

Von da an begegnet man den lokalen Medaillen immer spärlicher. Unter den in der Reihe bis 1780 folgenden Stempelschneidern kann zwar noch bei zweien die Kundigkeit in der Kunst der Medaillenerstellung nachgewiesen werden, in Karlsburg hat aber bloss der eine von ihnen als Medailleur gewirkt. Der eine der zwei Stempelschneider ist *Franz Redelmayer*, zum ersten Mal 1769 als Stempelschneiderlehrling erwähnt. Er arbeitete in der Karlsburger Münze in der Zeit zwischen 27. Oktober 1779 und Anfang 1797, als er einen Schlaganfall erlitt und die Arbeit nicht fortsetzen konnte. Aus 1773 ist erwähnt, er habe einen bestimmten Betrag für seine Medaille auf den Erzherzog Ferdinand und Maria Beatrix v. Este[30] erhalten; das war aber noch während seines Wiener Aufenthaltes gewesen, während wir für seine Karlsburger Zeit keine ähnlichen Werke aufweisen können.

Mit *Rudolf Liebhardt*, der uns eine mit seiner Signatur versehene Medaille gelassen hat, schliesst die Reihe der Karlsburger Medailleure des 18. Jahrhunderts. Am 23. Juli 1779 wurde Liebhardt in die Münze von Karlsburg ernannt, im Jahre 1783 nach Wien gesandt, um bei Oberstempelschneider Würth eine praktische Ausbildung zu erhalten. Bereits am 29. Dezember desselben Jahres erhielt er die Aufforderung, seine Stelle als Stempelschneider in der Karlsburger Münze unverzüglich anzutreten.[31] Das ist alles, was wir über sein Leben und Wirken wissen. Von der mit seinem Signum versehenen und im Rahmen dieser Arbeit erstmalig publizierten Medaille ist eigentlich nur ein Bleiabschlag erhalten und Originalprägungen sind zur Zeit nicht bekannt. Die Vorderseite trägt das Brustbild Kaiser Josephs II, die Rückseite das Bild eines Schlachtfeldes, in der Mitte mit der Gestalt eines Kriegers, der einen mit Medusenhaupt geschmückten Schild hält. Obgleich sie undatiert ist, glauben wir, die Medaille als ein Produkt jener Zeit ansprechen zu dürfen, während der sich Liebhardt in Karlsburg aufhielt. Zur Stützung dieser Annahme sei auf zwei Umstände verwiesen: Erstens ist Josephs II. in der Legende nur mehr kurz als Kaisers Erwähnung gemacht, während die Medaille Peter Hofers (1770 entstanden) auch den Thronfolgertitel anführt. Es ist also nahestehend, dass die Medaille jenen Jahren entstammt, als Joseph II. bereits Alleinherrscher war, folglich nach 1780. Damals hielt sich Liebhardt aber bereits in Karlsburg auf. Der zweite Beweis ist die Existenz des Bleiabschlags. Dergleichen Bleiabschläge sind einst aus der Kremnitzer Münze, von den dort aufbewahrten Prägestöcken in die Münzsammlung des Ungarischen Nationalmuseums gelangt. Als wir uns mit den Werken Cochsels befassten, haben wir bereits darauf hingewiesen, dass diese alten, in Kremnitz befindlichen Prägestöcke nur Karlsburger Ursprungs sein können. Die Darstellung auf der Rückseite der Medaille weist ebenfalls auf die Jahre nach 1780. Sie kann nämlich auf nichts anderes Bezug haben, als auf den türkischen Feldzug Josephs II. Die Festung auf der rechten Seite des Schlachtfeldes dürfte vielleicht Belgrad symbolisieren, das zuerst 1787 angegriffen wurde. Somit könnte man sich die Medaille als in den 80er Jahren entstanden vorstellen. Da wir aber nicht wissen, wie lange Liebhardt in Karlsburg geweilt hat, können wir zu keiner genaueren Zeitbestim-

mung gelangen. Das Medaillenbild der Rückseite dürfte aller Wahrscheinlichkeit nach auf einen zeitgenössischen Stich zurückgehen. Sie hat unleugbar einen graphischen Charakter, obwohl wir vorläufig auf keine entsprechenden graphischen Analogien hinweisen können. Auf jeden Fall bedeuten die Medaillen Liebhardts, und — vor ihm — Hofers, die oberste Stufe unter den Werken der hier vorgeführten Karlsburger Medailleure.

Mit den Werken Liebhardts schliesst die Reihe der barocken Medaillen Karlsburger Ursprungs. Es folgt hierauf — ebenso wie in Kremnitz — eine mehrere Jahrzehnte währende Pause. Im letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts hört also die Herstellung von Medaillen in Ungarn völlig auf und der geringe Bedarf wird in seiner Gänze von Wien gedeckt. Erst mit dem anbrechenden 19. Jahrhundert begegnet man in den einzelnen Münzstätten wieder Graveuren wie einem Heinrich Karl in Kremnitz oder Karl Wurschbauer in Karlsburg, die in jenen Münzen die Pflege dieses Zweiges der Kunst wieder zum Leben erwecken, selbstverständlich bereits im Zeichen des neuen klassizistischen Stils.

BESCHREIBUNG DER MEDAILLEN

1 *1741. Huldigung der siebenbürgischen Stände.*

V) REGNANTI MARIÆ THERESIÆ VT PRINCIPI SVÆ VOTIS SE IVRATI OBSTRINXERE DACI [= 1741]
Auf gekröntem Fürstenmantel in Kartusche das Wappen Siebenbürgens. Unten: INV · L · B · IO · LAZ · DE · GYAL · T · R · I · AS ·

R) COELO NUMEN HABES · TERRAS REGINA TUETUR · SIC · COELO ET TERRIS HUNGARE TUTUS ERIS
Über einer Ehrenpforte strahlendes Doppelkreuz, daneben Maria mit Jesus und eine kniende weibliche Gestalt. Oben hinter den Wolken ein strahlendes Auge. Auf der Ehrenpforte: SUB CRUCE IAM GEMINA GEMINA EST PATRONA MARIA. Unten auf der Kartusche: NEC SÆVOS METUENT / ARMENTA LEONES. Ganz unten *Walliss F :*
TM Silber 70 mm 108,70 g und 140 g. Schaumünzen XXV., Weszerle D. XVII. 1., Széch. XVI. 1., Resch 139., HP 228.

2 *1741. Huldigung der siebenbürgischen Stände.*

V) Wie vorher, nur kleiner.

R) Wie vorher, nur kleiner und es fehlt der Name des Graveurs.
TM Silber 50,5 mm 50,65 g. Széch. XVI. 2., Resch 142., HP 228.

3 *(1741) Blumenmedaille*

V) Die Medaillenfläche ist von drei konzentrischen Kreisen eingenommen. Im äusseren Kreisring verläuft eine aus Punkten und U-förmigen Ornamenten zusammengestellte Verzierung, im zweiten sieht man Lilien, am Rand des inneren Ringes laufen den äusseren ähnliche Ziermotive entlang. In der Mitte ein Rosenzweig mit Blüten.

R) Ähnliche Ornamentik, doch in der Mitte eine Nelke mit drei Blüten
Wien Münzkabinett Silber 58 mm. Stpl. II. 881

4 *1743. Zurückerstattung der Güter des Karlsburger Bistums.*

V) REGINÆ PROUIDENTIA
Ansicht einer Festung, links auf dem um eine Säule gewundenen Band: S. P. Q. CAROL: Unten auf einem Band MDCCXXXXIII

R) DIUÆ PALLADI
Auf einer Wolke sitzt Maria, in der Rechten einen Pokal, mit der Linken das Wappenschild der Familie Klobusitzky haltend. Eine Putte neben ihr hält Mithra und Bischofsstab. Unten links OO.
TM Silber 34 mm, 16,76 g, Zinn 33 mm, Széch. XVI. t. 3., Weszerle G. XVII. 5., Resch 142.

5 *(o. J.) Georgsmedaille*

V) S GEORGIUS EQVITUM PATRONUS
Ritter n. l. seine Lanze in den Rachen des Drachen stossend. Seitlich r. eine Jungfrau auf dem Felsen kniend. Unten r. OC.

R) IN TEMP — ESTATE SECURITAS
Im Segelschiff auf bewegtem Meer Christus und fünf Apostel. Unten im Abschnitt CO.
TM Bronze 30 mm. HP 230. Huszár, Szent György érmek Bp. 1940. 28.

6 *(o. J.) Taufmedaille*

V) GLORIA IN EXCEL DEO auf einem Band.
Der kleine Jesus in einem Korb liegend, umgeben von Maria, einem Engel und einem Hirten. Im Hintergrunde ein Ziegelbau, dazwischen die Köpfe von zwei Kühen sichtbar. Oben schweben zwei Putten. Unten l. OC.

R) Johannes der Täufer tauft Christus im Fluss. Im Hintergrund vier Gestalten und ein Baum, oben der Heilige Geist. In der Mitte unten CO.
TM 41 mm Bleiabschlag, HP. 231.

7 1752. *Bau der Kirche von Zalatna.*

V) MA: THERESIA · D · G · R · IMP · GE · HU · BO · REG · ARC · AU · PR · TRAN ·
Brustbild n. r. mit Diadem, auf der Schulter eine Rosette, darunter drei kleine Wappenschilder. Unten K · ANREITER · F

R) CÆSAREO: / REGIA GRATIA / DIVO NEPOMU CO/ZALATHNÆ/ECCLESIAAS SURGIT/M:DCC:LII.) Zwei mit Lorbeerzweig umwundene gekreuzte Hämmer.
TM Silber 46 mm 33,99 g mit Ohr, HP. 232.

8 1770. *Joseph II. für den siebenbürgischen Bergbau.*

V) IOSEPH · II · D : G · R · I · S · A · — COR · & · HER · · REG · H · B · & c,
Brustbild n. r. im Panzerkleid. Unten PET. HOFER. FEC.

R) Bergmann am Bergabhang einen Wagen aus dem Stollen schiebend, seitlich Werkstattgebäude, vor denen ein Bergmann mit Blasebalg das Feuer anschürt. Unten MAGNA TRANSILVANIA SOLE/ET LVNA POTENS, AST DIG"/ NA SOCIA VENERE/ POTENTIOR.
TM Silber 54,5 mm 61,18 g, Resch 196., HF. 233

9 *(o. J.) Joseph II.*

V/IOSEPHVS · II · D · G · ROM · IMPERATOR · SEMP · AVG.
Brustbild n. r. im Panzerkleid, darüber Mantel. Unten *R : Liebhardt f :*

R) · ARS · BELLICA ·
Inmitten eines Schlachtfeldes ein römischer Krieger mit Schwert und Schild mit Medusenhaupt; Seitlich r. eine Festung auf einem Felsen, l. ein in Schlachtordnung aufgestelltes Heer, im Vordergrund Kanonenkugeln. Unten über dem Abschnitt *R : Liebh :*
TM Bleiabschlag 65 mm

ANMERKUNGEN

[1] *Newald, J.:* Beitrag zur Geschichte des öst. Münzwesens im ersten Viertel des XVIII. Jahrhunderts. Wien 1881, 22—23.

[2] Katalog der Münzen- und Medaillen-Stempel-Sammlung des K. K. Hauptmünzamtes in Wien. IV. 1906. 1269. (des weiteren Stpl.), und *Huszár—Procopius:* Medaillen- und Plakettenkunst in Ungarn. Budapest 1932, 73—75 (des weiteren: HP).

[3] *Huszár, L.:* Der Medailleur Hieronymus Fuchs. Acta Hist. Artium V. 1958, 411—420.

[4] Stpl. IV. 1234.

[5] *Wurzbach, C.:* Biogr. Lexikon des Kaiserthums Oesterreich. 54. 1886. 229. und Stpl. IV. 1364—1365.

[6] *Szinnyei, J.:* Magyar írók élete és munkái. VII. 1900, 908—912.

[7] Descriptio et explicatio imaginum inscultarum numismati in memoriam homagii seu fidelitatis a principatu Transilvaniae erga Aug. Reginam ad dd. Mariam Theresiam sub auspicio gloriosissimi ejusdem regiminis A. D. 1741 juramento praemissae excuso, perque Deputatos dicti Principatus ad augustum Aulam submissos sacrae suae Majestati oblato A. 1742 Viennae (anonym). — Leider konnten wir dem Original der Druckschrift nicht auf die Spur kommen. Szinnyei erwähnt sie nach der Biographie von Johannes Lázár.

[8] Schau- und Denkmünzen, welche unter der glorwürdigen Regierung der Kaiserinn Maria Theresia gepräget worden sind. Wien I. 1782. VIII. und X. (in den weiteren: Schaumünzen).

[9] Stpl. IV. 1169.

[10] »W. erhält für die Mitwirkung bei der Erzeugung der böhmischen Krönungsmünzen und land ob der Ensischen Erb Huldigungs-Münzen, sowie der anlässlich der Vermählung der Erzherzogin Maria Anna geprägten Medaillen eine Remunerationen von 50 fl.« Stpl. IV. 1364.

[11] Stpl. IV. 249.

[12] Ein kurzer Hinweis diesbezüglich ist auch in der Stpl. IV. 1364. Die Kopien der Originalschriften haben wir durch die freundliche Vermittlung von Dr. *Zoltán Barcsay* erhalten. Hier statten wir ihm unseren Dank für seine Bemühungen ab.

[13] 1741. VI. 11. »Herrn Gubernatori jene 15 loth Silber (das loth zu 1 fl 6 × gerechnet), welches Er zu ihm durch den Carlsburgischen Münz Eysen Schneider Wällisch verfertigten Gubernial Raths Sigill ex propriis Silber hergegeben hat, ex aerario bonificiren und gleichernanten Münzeisenschneider Wällisch von Verfertigung sothanes Gubernal Raths Sigilln, alsz auch noch anderer zweyen Protonotariats Sigilln zwey Hundert Gulden verabfolge zu lassen. . . und etc. Wien 11. Juny 741.« Wien Hofk. Archiv M. u. B. Hungarn.

[14] *Thieme—Becker:* Allgem. Lexikon d. bild Künstler VII. 150., Quellen zur Geschichte der Stadt Wien. 1714 19.228 regesta., J. Fleischer: Das kunstgeschichtliche Material der Geheimen Kammerzahlamtsbücher in den Staatlichen Archiven Wiens von 1703 bis 1790. Wien 1932 48. 9. regesta.

[15] . . . wie auch ihme in Ansehung eines bey ausarbeitung der Huldigungsmetalien und auswurffpfennig bezeugt besondern fleisses, von der Zeit. . . Stpl. IV. 1219.

[16] Stpl. II. 240. in Anmerkung. Huszár L.: Cochsel Octavian Gyulafehérvári éremvéső (1742—1750). Erdélyi Múzeum XXXVIII. 1933. 207—211.

[17] 1741. V. 26. . . . »Esz seyndt dem allhiesigen Münz Graveur Kunst Scholaren O. C. die wegen eines von Türckhischen Groszpottschaffter verfertigten Blumenmetallien Stock abgereichte sechs Species Ducaten hiemit passiret. . .« Stpl. IV. 1219.

[18] *Temesváry, J.:* Az erdélyi püspökök címerei. Budapest 1930. 18.

[19] Schaumünzen XXXIX.

[20] *Huszár* op. cit. Erdélyi Múzeum XXXVIII. 1933.

[21] Stpl. IV. 1204.

[22] *Gerecze, P.:* Magyarország műemlékei II. 1960. 110.

[23] Tabulae Num. pro Cat. Num. Hung. ac Transilv. Inst. Nat. Széchényiani. 62. t. 22. (Toda), ebd. 62. t. 24. (Donner).

[24] *Tárczy Hornoch, A.:* Régi tanulmányi érmeinkről. Bányászati és Kohászati Lapok LXXII. 1939. 88—91.

[25] Stpl. IV. 1235.

[26] Ebd. 1169. und 1235.

[27] *Huszár, L.:* Két kegyérem. Num. Közl. XLIII. 1944. 48—49.

[28] Stpl. IV. 1284.

[29] Stpl. IV. 1266.

[30] Ebd. 1316.

[31] Ebd. 1295.

[32] Bei der Beschreibung der Medaillen gebrauchte Abkürzungen: *HP* = *Huszár-Procopius:* Die Medaillen- und Plakettenkunst in Ungarn. Budapest, 1932. *Resch* = *Resch, A.:* Siebenbürgische Münzen und Medaillen von 1538 bis zur Gegenwart. Hermannstadt, 1901. *Schaumünzen* = Schau- und Denkmünzen welche unter der glorwürdigen Regierung der Kaiserin Königin Maria Theresia gepräget worden sind. Wien, 1782, *Stpl.* = (Fiala—Raudnitz): Katalog der Münzen- und Medaillen-Stempel-Sammlung des K. K. Hauptmünzamtes in Wien. I—IV. 1901—1906, *Széch.* = St. Schönwisner: Catalogus numorum Hungariae ac Transilvaniae Instituti Nationalis Széchényiani. Pest, 1807. I—III und Tabulae., *TM* = Magyar Történeti Múzeum Éremtára = Münzkabinett des Ungarischen Historischen Museums, *Wesz.* = Weszerle J.: Hátrahagyott érmészeti táblái. Pest, 1873.

DAS SCHWEIZER »PICKNICK IM FREIEN«

(FRANK BUCHSER UND PAUL SZINYEI MERSE)

Von

E. Ybl

Wandelt der ungarische Kunstfreund aufmerksam durch die Säle jenes Basler Museums, das, als eine Schöpfung der Architekten Rudolf Christ und Paul Bonnatz (1932—1936), grosszügig den venezianischen Dogenpalast und den altehrwürdigen Stil Luccas romantisch zu neuem Leben erweckt, so erwartet ihn bald eine Überraschung. Es ist das Bild (No. 142) des Schweizer Malers Frank Buchser (1828—1890), das „*Frühstück im Walde*" (Abb. 1), das, gleich dem *Picknick* unseres Paul Szinyei Merse eine im Grase gelagerte Gesellschaft darstellt (Abb. 2).[1] Beide Gemälde sind Freilichtbilder, Sonnenflecken besprenkeln hier wie dort die Gestalten und das auf dem Boden zwischen ihnen ausgebreitete Tischtuch. Das ganze ist noch so skizzenhaft, wie eine der leicht hingeworfenen Farbenstudien zum Szinyei-Gemälde in der Budapester Nationalgalerie.

Vor dem matten Grün des Hintergrundes sitzen drei Damen im Halbkreis, links von ihnen erblickt man die liegende Figur eines Herrn, der sein Glas zu den Damen erhebt. Auf dem zwischen den vier Figuren ausgebreiteten weissschimmernden Tischtuch stehen zwei dunkle Flaschen. Der Herr trägt einen langen Anzug, sein Kopf ist unbedeckt. Die Dame neben ihm, der er sich zuwendet, hat einen schwarzen Rock und Hut und eine weisse Bluse an. Die zweite Frau mit dem dunklen Sonnenschirm ist in Grau, die dritte, ohne Hut, in Rosa gekleidet. Das Grün des Hintergrundes bildet einen beinahe neutralen Grund, in dem weder das Laub der Bäume noch das Gras zu unterscheiden sind. Dahinein hat Buchser seine perlmuttergetönte, Frische atmende Farbenvorstellung gebettet. Auch die grauen und rosa Flecken der Krinolinen der zwei Frauen erinnern an das Picknick Szinyeis.

Wann hat Buchser dieses Bild gemalt; gibt es irgendeinen Zusammenhang zwischen dem Picknick Szinyeis und dem Werk Buchsers? Diese Fragen regen sich sogleich im ungarischen Beschauer beim Anblick des Bildes.

Gemäss authentischen Daten hat Buchser die Skizze im Sommer des Jahres 1863, im Entstehungsjahr des berühmten »Frühstück im Freien« Manets, nach seiner Heimkehr aus England gemalt, wo er als Regierungskommissar der Schweizer Kunstabteilung an der Londoner Weltausstellung teilgenommen hatte. Nicht zum ersten Mal besuchte er damals England, als beliebter Porträtist der dortigen vornehmen Gesellschaft weilte er zu wiederholten Malen längere Zeit im Inselland. Überhaupt gehörte er zur Gruppe der grossen Reisenden unter den Künstlern. Nach Beendigung seiner Studien in Rom und Paris durchwanderte er Belgien und die Niederlande und wandte sich dann nach Spanien, wo ihn besonders Velazquez und Ribera beeindruckten. Den marokkanischen Feldzug gegen die Kabylen machte er als spanischer Schlachtenmaler mit, hernach schlug er sein Zelt in den Vereinigten Staaten auf, wo er fünf Jahre hindurch arbeitete; als alter Mann stattete er auch noch der Balkanhalbinsel einen Besuch ab. Daher die Mannigfaltigkeit seiner Bildmotive, die indes weniger durch das Exotische, das besondere Volkstum, als eher durch die in ihnen enthaltenen malerischen Möglichkeiten das Interesse des Künstlers fesselten. Gleichzeitig nahm Buchser einen regen Anteil auch am geistigen und politischen Leben seines Heimatlandes: er gründete im Jahre 1866 die Gesellschaft der Schweizer Maler und Bildhauer, auf seinen Antrag hin nahm der Bundesrat zur Unterstützung der Künste jährlich 100 000 Franken ins Budget auf (1877) und auch zur Veranstaltung der im Jahre 1890 eröffneten ersten schweizerischen nationalen Kunstausstellung hat er sehr viel beigetragen.

Dieses vielfältige Interesse dürfte Schuld daran gewesen sein, dass sein Künstlertalent nicht zur vollen Entfaltung gelangen konnte. Dabei war



Abb. 1. Frank Buchser: Frühstück im Walde. Mit Genehmigung der Öffentlichen Kunstsammlung, Basel

Buchser auch nach der Ansicht der Schweizer Kunstverständigen einer der begabtesten Maler seines Landes. Sein scharfer Blick erkannte sogleich, welche Richtung die Malerei in der nächsten Zukunft nehmen würde; mit aufrichtiger Begeisterung spendete er seinen Beifall den an der Pariser Weltausstellung von 1855 ausgestellten, seither berühmten Gemälden Courbets, den »Steinklopfern«, dem »Begräbnis von Ornans« und dem »Atelier«, die der Meister in seiner Holzbaracke, der er den Namen »Le Réalisme« gegeben hatte, gegen Eintrittskarten in eigener Person zeigte und erläuterte. Der Eindruck, den Courbet damals auf Buchser machte, sollte auch in seinem späteren künstlerischen Werdegang nicht erlöschen. Auch in Buchsers Skizze »*Frühstück im Walde*« ist der Einfluss des Franzosen bis zu einem gewissen Grade lebendig. Dass der viel stärkere Impressionismus dieses Bildes keine zufällige, vorübergehende Erscheinung in der Malweise Buchsers war, bestätigt bereits sein im Jahre 1862 in England gemaltes Bildchen »*Im Sonnenschein*« (Abb. 3) (Solothurn, Museum). Dargestellt ist hier eine am Fusse eines Baumes sitzende Malerin, auf deren weissem Sonnenschirm und Kleid gelblichweisse Sonnenflecke und grünlichblaue Schatten vibrieren. Es ist dies das reinste Plein-air-Bild und erinnert an den Nagybányaer Stil unseres Karl Ferenczy. Nach diesem Bild zu urteilen wäre Buchser dazu berufen gewesen, der grosse Meister des Impressionismus zu werden. Das im Jahre 1867 in Amerika gemalte, heute in der Reinhardt-Sammlung in Wintherthur befindliche Bild mit dem Titel »*Strasse in Woodstock*« ist ebenfalls ein impressionistisches Meisterstück.

Die spätere Entwicklung Buchsers sollte diese Verheissungen leider nicht verwirklichen. Aus gerade entgegengesetzten Gründen war ihm dasselbe Schicksal beschieden, wie unserem Szinyei. Weniger dem Unverständnis, das ihm entgegengebracht wurde, als vielmehr seinen grossen Erfolgen ist die Schuld zuzuschreiben, dass er auf Abwege geriet. Der Einfluss der älteren Meister, wie eines Riberas, eines Delacroix' und vielleicht auch



Abb. 2. Pál Szinyei Merse: Picknick im Freien. Ung. Nationalgalerie, Budapest

Coutures, die vielen Porträtbestellungen in England und Amerika und nicht zuletzt seine Lust für die abenteuerlichen Reisen standen der vollen, unwiderruflichen Entfaltung seines Impressionismus' hindernd im Weg. Freilich gibt es auch unter seinen späteren Werken ausgezeichnete Leistungen, doch fehlt ihnen die Einheitlichkeit des optischen Farbenbildes, die durch die Selbstherrlichkeit der Lokalfarben, die betont klare Zeichnung, durch die Neigung des Künstlers zur Modellierung der Formen, sowie durch die Betonung der inhaltlichen Gesichtspunkte vielfach gestört wird. Auch ist es ihm nicht immer gelungen den Gesichtspunkten des Malerischen unterzuordnen, was er am Gegenstand als interessant hervorzuheben trachtete. Seine spätere künstlerische Tätigkeit ist daher sehr ungleichmässig, beachtenswerte Leistungen wechseln mit unbedeutenden Werken ab.

Es ist nicht ohne Interesse zu verfolgen, wie selbst das weitere Reifen des »*Frühstück im Walde*« den Rückschritt in der malerischen Entwicklung Buchsers bestätigt. Sein im Jahre 1865 entstandenes Gemälde »*Am Waldrand*« (Solothurn, Museum) stellt zwei, vor einer heiteren, von Bäumen umringten Landschaft ruhende, blau, bzw. schwarz-weiss gekleidete Damen dar. Das Blau des Himmels scheint zwischen den Baumstämmen durch, unter ihnen weiden Ziegen und im Hintergrund schimmert der weisse Giebel eines Landhauses. Die Pariser Eindrücke haben von ihrer Frische bereits verloren. In der schwarz-weiss gekleideten Frau erkennt man die neben dem Manne sitzende Figur unserer Farbstudie wieder, während die Gestalt im blauen Kleid die Züge der vom Maler geliebten Frau trägt.

Es besteht kein Zweifel darüber, dass Szinyei die um 10 Jahre früher entstandene Skizze Buch-



Abb. 3. Frank Buchser: Im Sonnenschein. Museum der Stadt Solothurn

sers nicht gesehen hat. Das Bild hing lange Zeit in der ersten Stube des Wirtshauses von Buchsers Heimatdorf und kam laut der Angabe Cuno Amiets, des Schülers von Buchser erst nach 1890 nach Basel. Das in Feldbrunnen bei Solothurn befindliche Wirtshaus namens »Walliserhalle« gehörte den Brüdern Buchser. Es ist nicht ausgeschlossen, dass der ewig herumstreifende Schweizer Maler nach seiner Rückkehr aus Amerika, zwischen 1871 und 1873 auch München besucht hat; einige seiner Bilder hat er in die Wiener Ausstellung von 1872, und in die im Jahre 1873 ebendort veranstaltete Weltausstellung geschickt, diese Studie befand sich aber nicht darunter. Bei diesen Anlässen stellte er je eines seiner Freilichtbilder aus, die den fernen Einfluss Courbets verraten: in der ersten Ausstellung die »*Kapuzinerschule in Solothurn*«, in der Weltausstellung sein in Amerika entstandenes Lieblingswerk, die »*Mary Blane*« (beide Bilder befinden sich derzeit im Museum von Solothurn). Es ist bezeichnend für die damalige Wiener Geschmacksrichtung, dass die dortige Presse die »Kapuzinerschule« gründlich herunterriss, obwohl diese vorher in Zürich Beifall gefunden hatte. Der Kritiker in der »*Neuen Freien Presse*«, Ranzoni, schrieb über das Bild, dass es einen rohen und anmassenden Realismus repräsentiere, ein brutale Herausforderung wäre, wie wenn jemand mit nagelbeschlagenen Schuhen auf der Statue des Pheidias herumtreten würde. Buchser mache seiner Meinung nach eine erbärmliche Katzenmusik mit seinen Farben und könne nun für würdig erachtet werden zur Aufnahme in eine Gesellschaft, die sich zur Ästhetik des Hässlichen bekenne. Man vermeint ganz das Echo der Kritiken zu hören, die seinerzeit über Manets *Déjeuner* und *Olympia* losgelassen wurden. Eine ähnlich obsolete Stimme stempelte den Stil Szinyeis als *delirium colorans*. Mit der Mary Blane konnte Buchser dagegen einen gewissen Erfolg verzeichnen und zusammen mit den anderen ausstellenden Schweizer Künstlern erhielt er für sie eine Medaille.

Es fehlt jeder Beweis dafür, dass sich die beiden Künstler irgendwo begegnet hätten, dass Szinyei über Buchsers »*Frühstück im Walde*« oder auch nur über die dem Bild zugrundeliegende Idee Kenntnis gehabt hätte. In diesem Sinn hat sich auch Cuno Amiet in seinem an den Verfasser dieser Zeilen gerichteten Schreiben geäussert. Er meint, Buchser habe weder Szinyei, noch vermutlich auch Böcklin gekannt. Zweifellos war das von Manet initiierte »Déjeuner sur l'herbe« seinerzeit ein beliebter Bildgegenstand unter den fortschrittlichen Malern, doch haben sowohl Buchser, als auch Szinyei in ihren Bildern die Plein-air Malerei bereits folgerichtiger verwirklicht, als ehedem Manet selbst. Der Figurengruppe des letzteren gaben eine Komposition von Raffael (nach einem Stich des Marc Antonio) und das im Louvre bewahrte »*Concert Champêtre*« Giorgiones den Impuls. Zwar haben Buchser und Szinyei völlig unabhängig voneinander geschaffen, die Idee des Bildes haben beide mittelbar von Manet empfangen, um bei der Verwirklichung derselben wiederum gemäss ihrer eigenen Individualitäten vorzugehen.

In der prachtvollen Plein-air Komposition Szinyeis ist kein Herumtasten zu verspüren, die Probleme erscheinen restlos gelöst. Einheitlich, entschieden und mit unmittelbarer Offenheit kommt der neue Geist in ihr zur Geltung. Wahr ist allerdings, dass das Gemälde, gleich dem Werk Manets, im Atelier zur Ausführung gelangte; dank dem wunderbaren Farbengedächtnis seines Meisters hat die Vollkommenheit seiner Plein-air Wirkung dennoch keinen Schaden dadurch gelitten. Im Bild Manets

ist zum Teil noch eine Auseinandersetzung zwischen Altem und Neuem im Stil zu verspüren, in Szinyeis 10 Jahre späterem Gemälde ist die neue Malweise bereits als unbedingte Siegerin aus dieser Auseinandersetzung hervorgegangen. Unser »*Picknick*« hat schon zahlreiche Kunstverständige des Auslands bezaubert. Wir wollen hoffen, die Zeit ist nicht mehr fern, in der Szinyeis Werk auch ausserhalb der Grenzen Ungarns zu den Glanzstücken der Kunst des 19. Jahrhunderts zählen wird.[2]

ANMERKUNGEN

[1] *Huggler, M.* und *Cetto, A-M.* : Schweizer Malerei im XIX. Jahrhundert, *Ueberwasser, W.* : Frank Buchser der Maler, 1940; *Welch, G.* : Frank Buchser 1941.

[2] Dies bestätigt auch *L. Réau* in seiner für André Michel's Histoire de l'Art geschriebenen Studie über die ungarische Kunst VII. 3.

MIHÁLY ZICHY ET LA PEINTURE BELGE

Par

ILONA BERKOVITS

Lors de son premier séjour en Russie, Mihály Zichy est allé plusieurs fois à l'ouest. D'après nos connaissances acquises jusqu'ici, il y est allé en 1862, en 1871 et en 1872. Pendant chaque séjour, il a étudié avec un vif intérêt l'art de ses collègues de l'ouest et il y a lié avec plusieurs parmi eux de l'amitié même. En se livrant à l'étude des artistes progressistes de l'ouest, il s'est également fort intéressé à la peinture belge. En automne de l'an 1871 il est allé voir la Belgique et y a rencontré des peintres de Bruxelles. Alors parmi les peintres belges contemporains, selon ses propres paroles, un excellent peintre d'histoire, Gallait exerçait une grande influence sur Zichy. «Parmi tous les artistes c'est lui, mon modèle» a-t-il écrit de Londres[1] en septembre 1871 à sa fille Olga. Et à Munkácsy il écrit de la manière suivante: «J'ai eu la chance de pouvoir réaliser mes projets de voyage. J'ai fait beaucoup de connaissances qui me sont très précieuses, dont surtout celle de Gallait[2].» Par suite de ses rapports avec les peintres belges, un an plus tard, à Bruxelles, on a exposé son aquarelle intitulée *Grâce du roi* — et l'artiste hongrois devient membre honoraire de la société des aquarellistes belges.

En 1874, lorsque Zichy quitte la Russie, il s'installe en France. C'est l'atmosphère de Paris qui l'y avait attiré. A Paris Mihály Zichy appartient aux artistes qui, à l'aide de leur pinceau, ont lutté pour l'évolution et pour le progrès. Dans sa maison de Paris, auprès de ses amis français se montrent aussi des artistes belges. Parmi eux Eduard Hamman, l'excellent peintre belge qui vivait à Paris et dont l'une des oeuvres principales — pour rendre plus sensible l'inquisition — a reproduit sur la toile le célèbre médecin de Bruxelles, Andreas Vezalius, en train de disséquer secrètement un cadavre. Dans l'entourage de Zichy à Paris se trouve également Félicien Rops, l'illustrateur et l'ami de Baudelaire d'origine belge qui est venu en Hongrie aussi en faisant une visite à Zala, dans le village natal de Zichy. Zichy eut pour hôte à Paris Devigne, le jeune sculpteur belge[3]. Mais outre ses relations personnelles, la peinture progressive belge était plus proche de Zichy que les créations de l'art français contemporain.

Plus tard aussi Zichy se rend en Belgique. Pendant l'été 1875 il fait un grand tour en Europe et comme il l'écrit peu après à Károly Kertbeny — dans le but de mettre en campagne les artistes de l'Europe, à créer une alliance défensive et offensive contre les exploiteurs de leurs talents et de leurs génies créateurs[4]. A ce moment, Zichy s'est rendu à Bruxelles aussi, où il a visité les musées et passait un temps plus long au milieu de ses amis belges. On peut supposer qu'il y a rencontré H. Hymans aussi — l'expert célèbre de la peinture belge du XIXe siècle qui était alors le secrétaire de la société des aquarellistes belges et correspondait avec Zichy dans les affaires d'expositions. C'est lui qui a prévenu Zichy que le tableau de Luther ne pouvait pas être exposé à Bruxelles[5]. Il n'a pas trouvé dans la capitale le peintre de paysages historiques Gallait dont il s'était enthousiasmé précédemment. D'autre part il fait la connaissance de Wauters[6] qui est son cadet de vingt ans et il noue amitié avec lui. Wauters (1846—1933) peint à cette époque des portraits très réalistes après s'être détaché de suivre les peintres belges dans leurs paysages historiques. Si Wauters remonte dans le passé, alors même il est occupé des problèmes de son époque — par exemple de la folie, maladie si fréquente des hommes du XIXe siècle. Dans ce cas il peindra des compositions «historiques» aussi, — pensant probablement au destin du grand peintre belge Wiertz — ou il représentera le flamand Hugo van der Goes, le peintre aliéné au couvent moyenageux de Roode avec un moine et un choeur d'enfants qui chantent. On ne peut pas reconnaître exactement que le jeune Wauters



Fig. 1. A. Wiertz: Portrait du jeune peintre par lui-même. Dessin. Bruxelles, Musée Wiertz

ait eu de l'influence sur Zichy, mais en dehors de l'ancien art flamand, la peinture belge du XIXe siècle toute entière l'avait passionné.

La Belgique était, dès la première moitié du XIXe siècle l'un des pays du capitalisme le plus développé, où la vie des ouvriers, le sort des chômeurs représente déjà un problème aux peintres. Le chef d'oeuvre de Courbet: *Les Casseurs de pierre* fut exposé en 1851 à Bruxelles et le tableau n'avait pas seulement un énorme succès, mais il était d'un grand effet sur les artistes du pays. Ce n'est pas un hasard que ce sera justement un artiste belge, Meunier qui façonnera de la manière la plus expressive l'ouvrier conscient de ses droits, le cours du travail et la condition des travailleurs dans la société bourgeoise. Mais déjà plus tôt, au milieu du siècle, dans les années quarante et cinquante vivaient à Bruxelles deux peintres, qui, à l'aide du pinceau expriment les problèmes et les injustices de la société de leur temps. Ce sont Charles de Groux et Antoine Wiertz peu appréciés dans l'histoire universelle de l'art bourgeois. L'importance de Charles de Groux et encore plus, celle de Wiertz a échappé à la littérature de l'histoire de l'art de la bourgeoisie. Jusqu'à nos jours leur art n'a pas reçu la place qu'ils méritent dans l'histoire de la peinture du XIXe siècle. Cependant ces deux artistes représentants de la peinture belge, lors du séjour de Zichy à Bruxelles en 1875, n'étaient plus en vie.

Charles de Groux (1825—1870) a peint très tôt la vie des prolétaires belges. C'est d'une couleur sombre, d'une compassion toute romantique qu'il expose la situation des pauvres, des ouvriers et des chômeurs. Courbet a voulu par les *Casseurs de pierre*, comme Meunier le fera plus tard, rendre sensible l'ouvrier conscient de ses droits, le cours du travail, la situation des travailleurs. De Groux, comme Zichy représente encore sous un aspect sentimental et romantique les problèmes sociaux, les souffrances de la pauvreté, les horreurs décrites par Dickens, la vie de ceux qui ont faim. De Groux peint le chômeur qui à l'angle de la rue, à demi gelé, boit de l'eau de vie; une autre fois grelottant et éffaré il tourne autour du poêle d'un marchand de la rue. C'est au musée de Bruxelles que se trouve le tableau célèbre de de Groux: *L'ivrogne*. Au chevet du lit de sa femme mourante, dans une chambre misérable, le mari ivre et déguenillé est soutenu de ses enfants pendant qu'au lit de la mère son tout petit enfant s'amuse en jouant.



Fig. 2. A. Wiertz: Portrait de la mère du peintre. (1832.) Bruxelles, Musée Wiertz

De Groux, dans son art, a beaucoup de traits communs avec Zichy sans que le Belge ait exercé une influence directe sur la manière d'expression du peintre hongrois. C'est indépendamment l'un de l'autre que les deux artistes sont parvenus à des attitudes identiques, ayant souvent une conception analogue, une affinité de sujets dans leurs représentations. Encore en 1858 Théophile Gautier avait vu en Russie un des dessins de Zichy et il en fait mention avec enthousiasme: — Dans un désert plein de neige et de glace «une pauvre famille perdue dans la steppe»; auprès d'un petit enfant mort par le gel, se trouve couchée la mère mourante, tandis que le fils ainé, âgé de treize ou quatorze ans — pas encore engourdi de froid — pris d'une terreur folle secoue sa mère[7]. Il serait inutile d'expliquer dans ses détails que les représentations romantiques de l'horreur du tragique de la vie dans les créations des deux artistes montrent une étroite affinité d'esprit. Plus tard, au début des ans quatre-vingts, séjournant en Géorgie, Zichy exécute un autre dessin d'une conception semblable, l'illustration d'un chant populaire de Hongrie «*Viens à la maison, ma chère mère*» : — Dans le recoin d'une misérable chambre, le père mourant est entouré de ses enfants, pendant qu la mère s'amuse à l'auberge en compagnie de son amant et n'écoute même pas la voix de son enfant qui l'appelle à son mari agonisant. — L'antithèse du père mourant et de la mère dansante, par son tragique que subissent les enfants pleurant de la misère, montre une affinité spirituelle à la conception du tableau de de Groux intitulé *L'Ivrogne*, et bien au-delà de ces influences, le dessin du peintre Zichy, séparé déjà définitivement de sa patrie, à ce moment, révèle une signification plus profonde, plus symbolique.

Wiertz, l'autre artiste belge, qui a eu incontestablement une influence considérable sur Zichy, n'était plus en vie depuis dix ans (Fig. 1). Antoine Wiertz (1806—1865) était fils d'un gendarme vallon, ce n'est pas la misère des ouvriers et des chômeurs qu'il a dépeint mais sur des toiles immenses ce sont les idées révolutionnaires de sa société, les rêves des socialistes utopistes qu'il a représentés et comme l'apôtre de la paix, il n'a pas cessé de développer dans ses peintures une vive propagande contre la guerre. Ainsi comme symbole de la guerre c'est Napoléon qu'il place au milieu des flammes de l'enfer. Entouré d'un flot d'injures des mères, épouses, fiancées qui, en guise d'accusations, se lamentent et montrent



Fig. 3. A. Wiertz: Jeune fille à la toilette. (1839.) Bruxelles, Musée Wiertz

vers lui les mains et les pieds coupés de leurs morts et de leurs blessés (Fig. 6). Il a de grands buts humanitaires pour un meilleur avenir. Wiertz veut exprimer ses idées qui se révoltent et qui tourbillonnent, de la manière monumentale de Rubens et de Michelange. Il fouette les abus de la société, lutte contre la guerre dans l'intérêt de la liberté et de la paix mondiales. D'après les conceptions du socialisme utopiste, il peint l'homme de l'avenir qui montre à ses enfants, comme curiosité de musée, les moyens de la guerre: les canons et les différentes armes.

Sur un autre tableau, parmi les blessés d'un champs de bataille, il montre le dernier canon qui, en compagnie des personnages symboliques, comme l'art, la science, la musique, l'agriculture et le commerce, sera écrasé par le génie de la civilisation, puis l'une des personnages allégoriques allume l'inscription du poteau qui signale la frontière des deux pays. Il peint encore les pensées du cerveau d'un homme décapité. Pour l'affranchissement des femmes et dans l'intèrêt de la lutte

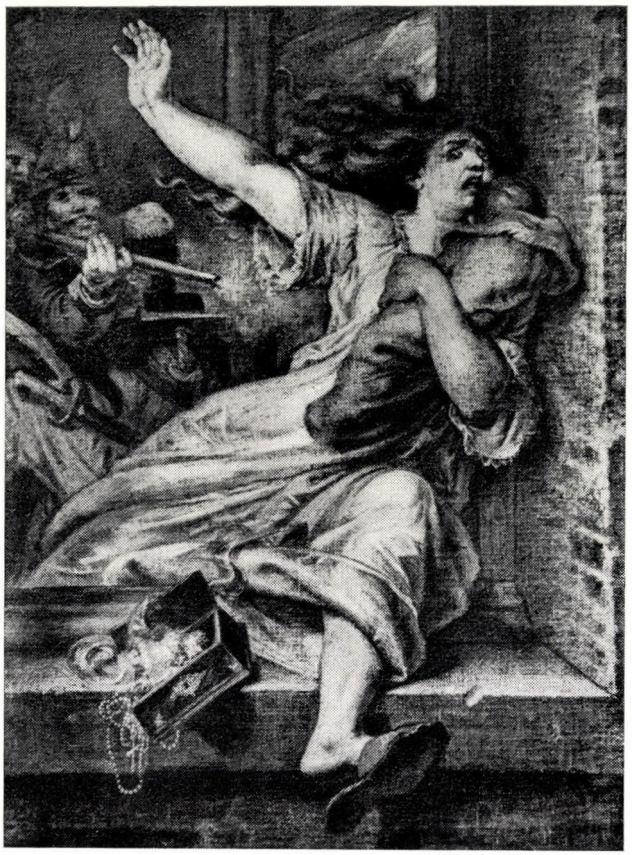

Fig. 4. A. Wiertz: La civilisation au XIXe siècle. (1864.) Bruxelles, Musée Wiertz

contre la misère il peint un tableau, intitulé *Faim, Folie, Crime* où nous voyons une fillemère souffrant de la faim qui, après avoir tué son enfant, tient d'un rire fou, le couteau meurtrier. Ailleurs de nouveau une femme belge vêtue d'une robe déchirée, se débattant contre l'étreinte violente d'un soldat, elle en retire le revolver et lui fait sauter la cervelle. Dans son tableau intitulé *La civilisation du XIXe siècle* il montre la crainte de la mort d'une mère, qui s'enfuit également avec son bébé devant les soldats victorieux de la guerre (Fig. 4). C'est le socialiste-utopiste Owen qui — d'après le témoignage de Engels — dans les colonies-modèles «a inventé et fut le premier à introduire les garderies d'enfants. Les enfants à partir de deux ans sont mis dans des «Crèches», où il s'amusaient si bien qu'il était difficile de les amener à la maison.»[8] Il paraît que c'était le dessein de Wiertz de faire construire de telles crèches pour les enfants des travailleurs belges qu'il a peint le tableau: *L'enfant brûlé.* Ici une mère pauvre, rentrant du marché, ne trouve dans le berceau qui a pris feu en son absence que le cadavre de son enfant étouffé de la fumée (Fig. 5). Mais en même temps l'art de Wiertz qui embrasse bien des domaines, montre de gais carnavals romains — des nus de femme d'une beauté sensuelle (Fig. 3.) — et le réalisme de ses nombreux portraits lui donne le titre d'être un éminent portraitiste. (Fig. 2).[9]

Sur plusieurs de ses toiles immenses qui égalent les dimensions de la Chapelle Sixtine, Wiertz a employé une nouvelle technique dans la peinture; c'est la soi-disante peinture à l'huile mate — pour atteindre par ses oeuvres des effets pareils à des fresques. La ville de Bruxelles a fait cadeau à l'artiste d'un immense édifice d'usine hors d'usage à condition qu'il lègue après sa mort ses oeuvres à la ville. Ainsi devint cette maison l'une des célébrités de Bruxelles: le musée Wiertz. Malgré le grand respect qu'on lui a témoigné, Wiertz a su évoquer l'anthipathie de ses contemporains à cause de sa conduite qui veut épater et à cause de sa conscience de soi exagerée. Il s'oppose à la critique, aux journalistes, à l'opinion publique. A l'aide de ses collègues — entre autres de Gallait— il a ouvert un concours contre le journalisme sous le titre: *Influence nuisible du journalisme sur les arts et les lettres.* Le prix en était un immense tableau de Wiertz, bien connu des manuels de l'art du XIXe siècle sous le titre *Les Grecs et les Troyens se disputant le corps de Patrocle.* Wiertz a déclaré dans sa soi-disante profession de foi d'artiste que ses oeuvres ne sont pas à vendre, puisque ce ne sont pas des motifs matériels qui le poussent à s'occuper de l'art. Les créations de ce grand artiste souvent excentrique, mais très doué furent appréciées d'une manière contradictoire par la critique



Fig. 5. A. Wiertz: L'enfant brûlé. Bruxelles. (1849.) Musée Wiertz



Fig. 6. A. Wiertz: Napoléon à l'enfer. (1864.) Bruxelles, Musée Wiertz

contemporaine. Mais l'appréciation la plus contradictoire a tout de même reconnu la renaissance de l'école flamande dans ses oeuvres. Un de ses critiques, Eugène Robin, à la fin de sa critique sévère adresse des paroles suivantes à l'artiste: «Si votre persévérance ne va pas diminuer, Monsieur Wiertz, votre pays vous devra un jour une telle renaissance, une telle activité créatrice qui a quitté la terre lors de la mort de Michelange.»[10]

Wiertz est le premier peintre du XIXe siècle qui fut élevé dans la mentalité de la philosophie française du XVIIIe siècle, mais il met son travail au service du socialisme utopiste.

Par ses tableaux monumentaux d'une conception dramatique, qui semblent de nos jours parfois naïfs, il s'élève, d'un pathétique propre à l'âge baroque, profondément convaincu de sa vocation, il s'efforce d'acquérir des formes de Michelange ou de Rubens pour pouvoir proclamer ses vérités utopistes. Les comtemporains — sans se soucier de l'opinion des critiques, célébraient unanimement cet artiste comme un génie, qui exprime les grands problèmes de la société de son époque. Par contre les critiques qui gardaient leurs préférences pour l'impressionisme, ainsi que les historiens d'art, demeurent tout interdits devant ses oeuvres. On avait souvent accusé Wiertz que pour faire sentir le mieux possible les effets de ce qu'il a à dire néglige de faire prévaloir ses grandes connaissances et aptitudes techniques. On n'a pas voulu comprendre ce qu'il avait l'intention de dire, de plus on a protesté contre l'adaptation de semblables sujets dans la peinture. On l'avait appelé charlatan, avide de faire sensation. Mais malgré tous les griefs, attaques et critiques ils ont du reconnaître la grande valeur de son art.

L'érudit qui était l'un des premiers à préciser les résultats de la peinture de XIXe siècle avait



Fig. 7. A. Wiertz: Les partis jugés par le Christ. (1865.) Bruxelles, Musée Wiertz

affirmé en 1903 que «personne ne pourra contester que Wiertz a eu de grandes qualités d'artiste, toutefois il a été naïf, demiphilosophe profond, demi-pamphlétiste, riche en idées, mais en même temps banal»[11]. Au début du XXe siècle Muther reconnaît et apprécie le caractère progressiste des tendances de Wiertz mais le blâme d'avoir souvent mélangé les hautes idées à celles qui restent banales et enfantines.[12] Muther va plus loin en affirmant que les remarques prononcées auparavant par rapport à Wiertz doivent être soumises à une révision, comme la remarque selon laquelle «il serait inartistique de mettre le pinceau de l'artiste au service de grands buts humanitaires et de représenter de telles choses — de nos jours, vraiment, on ne peut pas le dire.» Selon son avis «d'art peut avoir des fins éducatifs, mais il n'atteindra son but qu'à condition qu'il produise, tout en silence, presqu'imperceptiblement, un frisson au coeur, et si la tendance ne se passe pas en avant d'une manière brutale. Mais chez Wiertz la tendance est aussi exagérée que chez Hogarth ou chez Verechtchaguine. Il crie, il entre en fureur et se comporte comme un frénétique.»[13]

Les paroles de Muther font sentir la distance qui nous sépare, après un demi siècle, des historiens bourgeois, fussent-ils des maîtres aussi remarquables que lui. De nos jours ce serait une tache inutile que de défendre Hogarth et Verechtchaguine ou encore l'art de Wiertz. Il est sûr que Wiertz était souvent emporté par l'ardeur combative de ses idées et il soulève les questions comme autant de points d'exclamation. Une des erreurs des périodes postérieures de Wiertz c'est de mêler la réalité à l'art et c'est ainsi qu'il crée les ancêtres des dioramas. Dans une niche véritable il a appliqué des livres et un verre; derrière un mur en briques il a peint une silhouette de femme. Malheureusement plus tard ce n'est pas par la force expressive de ses idées progressives qu'il a généralement exercé une influence, mais par ses idées bizarres, dans la recherche du sensationnel. (C'est d'une conception pareille que chez nous en Hongrie fut exécutée la sensation du millénaire: la tableau panoramique de Árpád Feszty). Quelques ans après la publication de l'avis de Muther, un de ses compatriotes s'est déclaré ainsi sur l'artiste: «il a peint des drames sensationnels sous une forme héroïque; il a mis son art avant tout au service des problèmes sociaux qui l'ont touché de plus près et qui ont préoccupé la société de son temps». Puis il a appuyé sur le fait que, dès ses débuts, il fut salué par la foule comme un génie et l'artiste lui-même était conscient de sa grandeur. «Mais sa gloire d'autrefois l'avait bientôt abandonné, il avait la mauvaise réputation d'être excentrique et charlatan — puis il finit par mourir de démence.»[14]

Wiertz — comme nous l'avons déjà mentionné plus haut — est le premier artiste au début du XIXe siècle, qui a exprimé formellement les idées du socialisme utopiste dans la peinture; il est vrai que d'une thématique plutôt littéraire. Dans une société capitaliste — comme Niedochivine l'expose — «même dans la peinture de telles branches et de tels genres se développent qui sont les plus aptes à la critique profonde et analytique de la réalité bourgeoise. C'est ce qui explique entre autres que toute la peinture progressiste du XIXe siècle porte un caractère «littéraire». Toutefois ce «n'est pas la faute, plutôt le mérite des grands artistes du XIXe siècle»[15]. Au milieu de l'un des pays capitalistes le plus développé, dans la première moitié du siècle Wiertz mène la campagne dans l'esprit du socialisme utopiste

à l'aide des conceptions littéraires contre le système social dominant. D'après Tchernichevski la tache de l'artiste c'est de prononcer son jugement sur les phénomènes de la vie. Et en effet Wiertz porte un jugement sur les faits de sa société. Profondément convaincu, doué d'un esprit de lutte, il fouette les défauts, parfois d'une voix forte, avec l'éloquence d'un agitateur passionné, en produisant une impression consciemment déprimante ou causant un frisson. Quant à la conception du socialisme utopiste, il a eu, dès le début, des idées confuses qui, non seulement pour nous, mais déjà à la fin du siècle passé, au reflet du marxisme, ont produit, à leur tour, une impression de naïveté et de confusion. Ce qui ne diminue aucunement au point de vue du progrès les mérites de Wiertz. La connaissance et l'appréciation de ce qu'on appelle *peinture tendencieuse* du XIXe siècle va avancer grandement l'interprétation exacte de son oeuvre, comme celle de Mihály Zichy, et en sens inverse aussi, l'analyse des oeuvres de Wiertz et de Zichy contribuera à bien interprêter la «*peinture tendencieuse*».

Aux yeux des contemporains l'art de Zichy a produit sous plusieurs aspects, un jugement et une critique semblables à celui de Wiertz. Ses oeuvres furent considérées comme des éditoriaux politiques dans le domaine de la peinture et on a protesté contre leur tendance. D'autres l'avaient approuvé avec enthousiasme et ont inséré ses oeuvres pleines de fantaisie et de couleur littéraire parmi les meilleures créations.

Après avoir fait la connaissance de l'art de Wiertz, Zichy a pu découvrir plusieurs traits communs dans les tableaux du peintre belge et dans les siens. Il est également caractéristique pour Zichy ainsi que pour le peintre belge, ce pathétique de baroque et l'imitation de la force expressive de Michelange et de Rubens. Mais ce qui a tout d'abord influencé Zichy dans l'art de Wiertz, ce fut son attitude belliqueuse franche et austère; justement ce que Muther lui a objecté: qu'il proclame ses tendances d'une manière courageuse, éclatante et viguoureuse et qu'il exprime les idées progressistes d'une force stupéfiante. Dans son tableau *Les armes du Démon* (Fig. 9) Zichy aura le même dessein que l'impression qu'il évoque «parcoure le monde, comme un cri d'effroi et un cri de douleur!». Il travaille à ce tableau — comme Wiertz aux siens — d'une technique bâclée et hâtée: ce n'est pas par la virtuosité des ses connaissances techniques qu'il veut atteindre le succès, mais attache



Fig. 8. Mihály Zichy: Autodafé. 1875. Budapest. Galérie Nationale, actuellement à Zala, Musée Mihály Zichy

plutôt de l'importance à ce qu'il veut exprimer, c'est ce qu'il accentue.

Dans la lettre où il rend compte de son voyage à Bruxelles en 1875 Zichy n'a pas même mentionné le nom de Wiertz. Lázár attribue ce fait à ce que «l'effet qu'il a eu sur lui n'était pas agréable, qu'il a senti en lui une phraséologie et grandiloquence, le peintre panoramique.»[16] Pourtant il est absolument sur, que Wiertz a exercé une grande influence sur l'artiste lors de son séjour à Paris en peignant l'*Autodafé*, et surtout *Les armes du Démon* puis, déja dans notre pays L'*heure des spectres*, quoique l'art des deux maîtres offrent également quelques divergences. D'après le témoignage d'une indication qui nous est restée, Zichy pour peindre *Les armes du Démon* avait projeté de le faire sur une toile de vingt mètres. Si les tendances excentriques de Wiertz étaient lointaines alors de Zichy,

il a tout de même pensé dans les proportions des fresques du Vatican et pour son ouvrage — fort caractéristiquement — il a voulu faire venir la toile et les couleurs de la Belgique.[17] L'impression vive des oeuvres de Wiertz embrassant tout le séjour de Zichy à Paris sera exprimée en paroles aussi, quand, ses insuccès de Paris et de son pays l'ont fait rêver à un musée Zichy. En 1879 il écrit à son frère: «Ne pourriez-vous pas me construire un vaste atelier, une sorte de remise? Pour les objets menus mes yeux se sont très affaiblis. Je dois faire nolens volens de grands tableaux. Ceux-là pourront être montrés après ma mort, en guise de curiosité, comme le Musée Wiertz à Bruxelles».[18]

Nous devons soulever la question: Zichy n'aurait-il fait la connaissance de l'art de Wiertz que pendant son séjour à Bruxelles en 1875? — A l'examen de l'art de Mihály Zichy on constate qu'il était au fait des tableaux de cet artiste belge beaucoup plus tôt. Il n'est pas impossible que lors de son premier voyage à l'ouest, en 1862 il en ait fait la connaissance personnelle. Ce n'est pas seulement que Zichy peint les caractères par les grands gestes dramatiques et tragiquement pathétiques, par les visages qui reflètent l'effarement, l'épouvante et la douleur qu'ils montrent une affinité avec les oeuvres de Wiertz, mais encore dans l'ensemble de son attitude d'esprit et de ce qu'il dit. Ainsi par exemple dans ses oeuvres exécutées encore en Russie entre les ans 1869 et 1871 portant le titre: *Messie* et *Luther*, puis à la première variante de l'*Autodafé*. — Au cours de la dernière année de sa vie, Wiertz a peint un tableau extrêmement intéressant sous le titre: *Les partis jugés par le Christ* (Fig. 7). Le premier-plan de ce tableau est dominé par la figure de Jésus qui, très soucieux, se voile la face et fait un geste de défense vers la lutte qui s' engage à l'arrière-plan où le pape couronné d'une tiare, élevant la croix, fait tuer un homme qui se débat nu et qui symbolise la foule révoltée contre l'autorité de l'Église et brisant ses chaînes.— L'idée fondamentale de ce tableau, d'une interprétation analogue, mais plus développée et plus positive vivra dans toutes les compositions anticléricales de Zichy. Elle paraît également au carton qui porte le titre *Messie* où celui-ci nie la papauté et chasse le pape, ainsi qu'au carton de *Luther* où il représente les immoralités de l'Église, ensuite à l'*Autodafé* peinte en 1875 et au tableau *Les armes du Démon* exécuté en 1878, où il proteste contre les horreurs de la guerre.

En 1875, après son déjour à Bruxelles, Zichy termine à Paris, au mois de décembre, son *Autodafé*. (Fig. 8) C'est à l'esprit de Wiertz que remonte ce tableau, comme puissante protestation contre les injustices commises sous la marque de la croix. Il y en a, comme Lázár qui ont rattaché cette oeuvre de Zichy tout d'abord à l'art du peintre romantique allemand Kaulbach. Dans une de ses grandes compositions Kaulbach même s'est protesté contre l'Église catholique à une occasion concrète, par rapport à un sujet concret. En 1876 le pape a canonisé un inquisiteur espagnol qui a massacré en son temps les hérétiques d'Espagne. Alors Kaulbach a peint l'inquisiteur canonisé au-dessus des bûchers contemplant d'un air de volupté la foule condamné au bûcher qui défile devant lui, ainsi que les condamnés qui se vautrent devant ses pieds. Zichy lui-même a estimé très haut l'art de Kaulbach et lui a envoyé la photo de son carton *Luther*[19]. Il y a une affinité entre eux dans l'anticléricalisme et la mise en relief des idées progressives. La méthode artistique diffère des moyens d'expression plus secs et plus énergiques de Kaulbach. Et quoique le peintre allemand eut pris pour sujet un fait historique et concret, il était loin de pouvoir exprimer les horreurs de la mort au bûcher et le supplice des victimes avec autant de moyens poétiques et dramatiques que Zichy qui, pourtant, n'a pas choisi un sujet appuyé des documents historiques, mais il a voulu peindre un tableau caractérisant les inquisitions par des points de vue généraux. Zichy, au contraire, a fait allusion à l'inquisition dans son ensemble, d'une représentation typique et caractéristique avec toute sa cruauté et c'est ainsi qu'il fait plus sensible les horreurs du bûcher et les massacres. C'est sous l'inspiration de Wiertz que Zichy a agi quand il a voulu atteindre son but de faire frissonner ou faire protester en se basant sur une seule pensée ou vision poétiques. Zichy fait sentir par des formes lyriques souples, mais en même temps d'une force de drame bouleversante, dèjà entièrement au moyen de sa propre personnalité et conception artistiques. Le peintre hongrois, tout en montrant les inquisitions du moyen-âge avait fait allusion aux «inquisitions» de son époque. Au temps du servage mental ce ne sont pas les appareils tortionnaires, mais des interrogatoires d'un Metternich ou celle de la police secrète du tzar qui a torturé à mort les victimes, soit dans les prisons de la monarchie Austro-Hongroise, soit dans les mines de Sibérie.



Fig. 9. Mihály Zichy: Les armes du Démon. 1878. Budapest, Galérie Nationale, actuellement à Székesfehérvár, Musée István Csók

En peignant l'*Autodafé*, il a vécu intensément la vision des inquisitions du moyen-âge. D'un réalisme vigoureux, plein de mouvements baroques, d'une éloquence passionnée, il fait sentir les souffrances des condamnés, l'intrépidité qui a horreur des cruautés accomplies au nom de la croix, de l'épouvantable martyre effectué au nom de la croix. C'est une de ses oeuvres la plus unie et la plus expressive. Il a voulu parler du nouveau monde et il fait augmenter davantage ce nouveau par l'adaptation d'une technique nouvelle. Dans la peinture de la frayeur des victimes il est hanté des modèles dignes du pinceau de Wiertz, quoique cette création est caractérisée par une harmonie équilibrée. Et Zichy pense aussi en fresques, il désire susciter l'effet de la peinture à l'huile mate de Wiertz. Il invente une nouvelle technique dans la peinture; le tableau d'un grand format, peint sur une feuille de carton, sera esquissé au fusain; il emploie le pastel et l'aquarelle et mêle ainsi d'une main heureuse les différents modes. C'est ainsi que va naître une composition, un coloris merveilleusement mat où nous chercherions en vain quelques touches de couleur voyante. Le feu plein de fumée du bûcher est bien vivant au tableau; celui-ci ne projette pas des flammes d'un rouge sanguin, mais il est en incandescence, torréfie, brûle, sa fumée étouffante, ainsi que l'ardeur meurtrière des langues de feu, jaillissant comme l'éclair, se font sentir vivement. Les couleurs mates éclairent, dans des lumières jaillissantes, sous l'action de la lumière et de l'ombre, les condamnés dont les muscles liés se tendent, ayant au visage l'expression bouleversante de l'épouvante et de la douleur. Comme nous l'avons mentionné plus haut, Zichy a dessiné

déja en Russie un carton portant le titre *Les hérétiques*. L'original de celui-ci ne nous est pas connu, mais il en est restée une gravure d'acier exécutée à Leipzig chez Brockhaus[20].

A Paris pour son tableau de grand format, il a gardé la forme fondamentale de la première variante, mais en dernière analyse il a beaucoup changé à la composition. Sur la première variante quatre hérétiques meurent par le feu. Il a peint à Paris encore un martyr mort sur le bûcher. Ensuite sur la première variante la figure de femme qui était placée le plus haut, est mise au milieu, portant sur ses seins le tableau avec l'inscription «heretici». Dans la première variante, il a dessiné d'une manière plus détaillée à l'arrière-plan le groupe des adversaires et celui, mais plus petit, des personnes qui prononcent le jugement, à la tête du groupe se trouve un inquisiteur encapuchonné, et tous montrent de loin la croix vers les hérétiques. Sur la grande peinture Zichy a tout à fait omis de l'arrière-plan les inquisiteurs et n'a mis à l'avant-plan au milieu des volutes de fumée qu'une croix d'un grand format sur laquelle flotte un voile. Il a intensifié de la sorte et rendit sensible d'une manière encore plus dramatique les horreurs de la mort par le feu.

Sur l'oeuvre de grand format de Zichy exécutée à Paris, (236 × 148 cm) sur un formidable bûcher cinq victimes liées à une colonne se débattent. Les cinq victimes montrent chacune quasi un phase de la mort sur le bûcher qui va s'accomplir. Tout en bas gît inanimée parmi les bûches de bois immenses une jeune femme aux bras raidis, et à la tête pendant en avant, aux muscles détendus. Plus loin une autre est écroulée par terre enveloppée dans un nuage de fumée qu'élève en volutes serrées, couvrant horrifiée le visage de ses mains. Au fond, à la lueur vibrante du feu et des flammes une vieille femme écroulée se défend en se tordant les pieds tandisque la torture et la douleur atroces, à la manière de Leonarde de Vinci, lui décomposent le visage. Il n'y a que deux personnages qui ont encore assez d'instinct vital pour pouvoir persévérer dans leur conviction au milieu de tant de douleurs et de souffrances, et abominer la croix tendu vers eux. Tout en haut, lié à une colonne, se débat un homme vigoureux, paraissant couvrir de malédictions la croix, et dans un geste menaçant, son regard se fixe sur elle. Ou bien ce n'est pas même la croix qu'il regarde? Il regarde plus loin comme s'il maudissait son meurtrier, tenant le manche de la croix qu'on ne voit plus au champ du tableau. Auprès de lui il y a une jeune fille qui tend les bras nus vers le ciel. C'est elle qui a la plaque déshonorante portant l'inscription «heretici». Elle dirige son regard douloureux vers le ciel d'un mouvement pathétique pareil à celui de Laocoon pendant l'étreinte du serpent. Ce n'est pas la croix qu'elle regarde, elle ne fait pas même attention de sa présence d'un air fanatique et fiévreux, ses lèvres s'ouvrent pour des cris de douleur ou plutôt pour un chant, comme symbole de son héroïque sacrifice. A ce tableau les flammes ne flottent pas. Son feu incandescent fait étouffer, sa fumée tourbillonne, il a arraché sans doute des larmes aux yeux de ses contemporains qui assistaient à ce spectacle.

Zichy a exposé ce tableau à Paris, au début de l'an 1876. Plein de confiance, il écrit à sa famille le 31 décembre 1875: «je l'ai exposé au Mirliton, si par hasard se rencontre un acheteur dans la personne d'un Rothschild et alors je peindrai un nouveau pour Tréfort[21].» Le tableau n'a pas eu de succès à Paris et il ne fut pas acheté par aucun Rothschild. L'achat du tableau a été refusé par Tréfort, ministre de l'instruction publique, aussi. Zichy a exposé ce tableau à Budapest à l'automne de 1877. Son *Autodafé* fut accueilli chez nous aussi avec des sentiments mélés, mais on demeura d'accord en reconnaissant «sa force d'expression dramatique, étonnant tout le monde qui réside dans chacun de ses traits». Un de ses critiques attire l'attention à ce que ce «n'est pas le feu brûlant, mais plutôt le crucifix tendu au baiser du fond de la fumée qui a fait ressentir — pour le martyr — près de l'approche de la mort une répugnance plus grande.» C'est pourquoi son critique a constaté «qu'il exagère parfois la force et atteint déjà la borne de la caricature. Sur cet image notamment les convulsions douloureuses de la vieille femme et le dégout de la croix du vieux martyr semblent affirmer ce danger».[22] Pourtant si jamais Zichy possède un tableau sans caricature, c'est certainement l'*Autodafé*. Il réalise les folles déformations de la douleur quasi par les moyens de Léonarde.

L'*Autodafé* a été encore plusieurs fois exposée à l'étranger sans avoir fait un grand bruit ni trouvé un acheteur. La classe dominante, les mécènes n'achetaient pas de pareils tableaux.

Pendant son séjour à Paris, à partir de l'exécution de l'*Autodafé*, Zichy était hanté par la suggestion de l'art de Wiertz. Cet artiste qui se plonge dans des détails minutieux de ses oeuvres graphiques

et a du goût pour la précision absolue dans l'élaboration, travaille aux toiles de grand format d'une passion âpre et rude. Au cours des années suivantes, après avoir peint «*Les armes du Démon*» c'est dans son tableau *L'heure des spectres* qu'il sera tenté à suivre le modèle de Wiertz.*

NOTES

* Je tiens à adresser en ce lieu aussi mes remerciements a M. Dezső Jász pour m'avoir envoyé la nouvelle bibliographie concernant l'art de Wiertz; le catalogue du Musée Wiertz de Bruxelles et les photocopies de quelques-unes de ses oeuvres.

[1] *Lázár, B. :* Zichy Mihály élete és művészete (Mihály Zichy et son art.) Budapest, 1927 p. 56.

[2] Sa lettre écrite à Pétersbourg le 11—22 octobre 1871. Manuscrit de la Bibliothèque Nationale Széchényi. La lettre est publiée par *Soltész Zoltánné :* Zichy Mihály levele Munkácsy Mihályhoz (Une lettre de Mihály Zichy à Mihály Munkácsy). Revue Szabad Művészet 1956 n° 1—2 p. 98.

[3] Voir *Berkovits, I. :* Zichy Mihály baráti köre Párizsban (Le cercle amical de Mihály Zichy à Paris.) Művészettörténeti Értesítő 1956 n° I. p. 1—14.

[4] A Károly Kertbeny, lettre datée du 23 mai 1876, écrite de Paris en langue allemande (Bibliothèque Nat. Széchényi, département des manuscrits).

[5] La lettre de H. Hymans datée du 17 mai 1875 à Bruxelles. Zala, Musée Commémoratif Mihály Zichy.

[6] Il l'écrit le 7 novembre 1875 à sa fille. *V. Lázár*, ouvrage cité p. 75. L'original de cette lettre est perdue.

[7] *Gautier, Th.:* Voyage en Russie. nouv. éd. Paris, 1875. chap. XIV. Zichy p. 169.

[8] *Engels, Fr. :* A szocializmus fejlődése az utópiától a tudományig. (L'évolution du socialisme de l'utopie à la science) *Marx—Engels :* Oeuvres choisies Vol. II. Bp. 1949. p. 121.

[9] Quant à la portraiture et l'art d'Antoine Wiertz, voir *Vanderpyl, F. :* Antoine Wiertz, Bruxelles 1931. (Collection Belgien Painters and Sculptors.) — *Koninckx, W :* Le portrait dans l'oeuvre de Antoine Wiertz (Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique. Conférences 1941—42.) — *Bodart, R. :* Antoine Wiertz 2e édition 1949 (Monographies de l'art belge).

[10] Le texte cité est publié par *Hymans, H. :* Belgische Kunst des 19. Jahrhunderts. Leipzig 1906. p. 49.

[11] *Schmid, M. :* Kunstgeschichte des XIX. Jahrhunderts. Leipzig 1906. Vol. I. p. 224—225.

[12] *Muther, R.:* Die Belgische Malerei im Neunzehnten Jahrhundert. Berlin 1909. p. 36.

[13] *Muther:* ouvrage cité p. 37—38.

[14] *Rooses, M. :* Geschichte der Kunst in Flandern. Stuttgart 1914. p. 333 (Ars Una).

[15] *Nyedosivin, G. :* Művészetelméleti tanulmányok (Études sur l'histoire de l'art.) Traduit par *Doroghy M.* Bp. sans date. p. 103.

[16] *Lázár :* ouvrage cité p. 75.

[17] Ed. Agrensen (?) écrit le 19 janvier 1878 de Bruxelles à Zichy: «Bravo ! Tu vas peindre à l'huile (en conserve) et combien 20 mètres de toile !. . . j'ai été à l'instant chez Momments choisir les principales couleurs» En même temps il lui fait part qu'à Paris, chez un «dépositaire» on peut acheter des couleurs et de la toile belges. Enfin il termine sa lettre: «A bonne chance avec les 20 mètres.» La lettre est conservée au Musée Commémoratif de Mihály Zichy à Zala.

[18] De la lettre de Mihály Zichy adressée à Antal Zichy. Paris, le 22 juin 1879. (Bibl. Nat. Széchényi, département des manuscrits).

[19] *Lázár :* ouvrage cité p. 181.

[20] Les Hérétiques 186 × 124 mm. Propriété du Musée National Russe à Leningrad. Gr. n° 1954.

[21] De la lettre de Mihály Zichy à sa fille Olga. Le passage de la lettre est cité par *Lázár*, ouvrage cité p. 72. L'original de la lettre est perdu.

[22] Hebdomadaire: Vasárnapi Újság, le 18 novembre, 1877 p. 729.

L' HÉRITAGE DES PEINTRES DE LA GRANDE PLAINE HONGROISE

Par

G. Ö. Pogány

Il serait, certes, peu souhaitable que le culte de l'héritage des peintres de la Grande Plaine Hongroise devint l'affaire d'une religion métaphysique du paysage, ou de celle de quelques apôtres ruraux, imitateurs balkaniques de Mistral ou de Giono. Le problème de cette peinture régionaliste n'est pas d'ordre géographique, mais social, et ses données coincident — en ce qui concerne le contenu idéel — avec celles de l'ensemble de notre peinture. En examinant cet art régional, à l'origine des éléments qui le composent, nous trouvons les qualités physiques et émotives qui caractérisent tout le peuple hongrois travailleur.

Nous avons pu constater à maintes reprises que le développement des beaux-arts a pris chez nous, au cours de ces dernières années, des orientations diverses, ce qui s'explique, entre autres, par une connaissance et une compréhension plus nuancée de nos traditions.

Peut-on, en effet, souhaiter un meilleur exemple de la solution idéale des tâches de l'art d'aujourd'hui, que celui du maître, qui représente jusqu'à nos jours les traits plébéiens de la culture hongroise classique? Peut-on atteindre à une qualité picturale supérieure, autrement que par la solidarité humaine et par l'expression d'un message artistique qui épouse les intérêts du peuple? Peut-on parler de valeurs esthétiques, sans tenir compte des éléments de forme et de fond qui sont propres à la nation au sein de laquelle l'oeuvre est née? Et quels raffinements de style seraient propres à suppléer aux carences du fond humain d'un art?

L'incompréhension qui se manifeste à l'égard des aspirations d'un art «engagé», se réclame, dans la plupart des cas, du principe de l'«art pour l'art». Les tentatives purement artistiques, les recherches de forme, ne sauraient pourtant pas se passer non plus d'une certaine inspiration intime, de la sensibilité du coeur et de l'intelligence. Le rythme des formes et des couleurs révèle tôt ou tard une insuffisance, due à l'absence de fond, seul capable de créer l'intensité d'une oeuvre. Les fanatiques de la vision méprisent les artistes «à idées»; ils couvrent leurs toiles de tons châtiés et de couleurs dissonantes. L'enthousiasme factice des snobs n'est pourtant pas capable d'étouffer l'émotion sincère, que les amis des beaux-arts, les visiteurs des expositions et des musées éprouvent devant un chef-d'oeuvre riche de sentiments et pur dans ses intentions humaines.

C'est pourquoi la valeur picturale de l'oeuvre d'un János Tornyai (1869—1936), d'un József Koszta (1861—1949) ou d'un Gyula Derkovits (1894—1934) s'avère supérieure à celle de bien d'autres, qui ont renoncé à l'acte de foi qui consiste à représenter le monde concret et sensible, pour se perdre en des spéculations oiseuses et pour illustrer des formules stériles. Les tons chauds et les formes passionnées des peintres de la Plaine témoignent d'une connaissance profonde de leur pays, dont ils évoquent le destin et les aspirations. Ils soulignent l'un des traits les plus caractéristiques des arts en Hongrie, qui est de réagir avec une passion véhémente aux changements des affaires publiques et de ne jamais laisser sans commentaire les événements historiques et les difficultés sociales.

L'existence pleine de privations des meilleurs de nos artistes du passé prouve combien ce souci du bien public comportait de risques à l'époque obscurantiste du féodalisme, dans la Hongrie attachée à l'empire des Habsbourg. Mais l'orgueil du tyran n'arrivait pas à faire taire nos artistes et à étouffer la parole de la conscience. Nos meilleurs maîtres acceptèrent sans hésitation, presque tous, d'être les porte-parole de la cause du peuple.

La fin du XIXe siècle fut dans notre pays une époque des carrières d'artiste brisées; nos meilleurs talents se heurtaient, en effet, à un mur infranchissable, dès qu'ils avaient adhéré à des idées progressistes, ou sacrifié aux formes modernes.

Des artistes, dont les oeuvres figurent depuis des dizaines d'années parmi nos valeurs classiques et dont certains jouissaient de leur vivant déjà d'un haut prestige, vivaient sous une pression morale paralysante, garrottés peu à peu par la politique culturelle de la Monarchie Austro-Hongroise, empêtrés dans des tâches étrangères à leur talent ou voués à l'inaction, sans jamais pouvoir réaliser leurs aspirations. Les «troubles de la croissance» de nos meilleurs maîtres avaient fini par servir de prétexte à une sorte de typologie nationale, qui voulait qu'un artiste fut d'autant plus infortuné qu'il avait plus de talent. Un début plein de promesses devait être suivi, d'après cette théorie, d'un arrêt subit, pour aboutir à une impasse. Les talents les plus brillants cheminaient dans l'obscurité et le désespoir, l'élan brisé par le manque de perspectives et par les tourments de l'âme. Il était à la mode d'attribuer à nos peintres le fardeau d'une sorte de malédiction touranienne antique, un épuisement fatidique, survivance moderne des épouvantes ressenties en Lébédie. Pour expliquer les carences de certaines carrières et trouver une excuse aux inégalités de notre vie littéraire et artistique, les bonzes hongrois de la culture germanique évoquaient volontiers la mélancolie asiatique et l'atavisme venu de nos ancêtres huns.

Or, en réalité, il ne faut chercher dans tout cela que l'effet néfaste des contraintes sociales, les contradictions multiples d'une double exploitation et aussi une sorte de mystification des idées les plus élevées, qui abusait à volonté de la bonne foi de nos meilleurs talents. Aucun sortilège, aucune fatalité atavique n'étaient nécessaires, en effet, pour que les meilleurs d'entre nous ne trouvassent pas leur place au milieu des champions de l'hypocrisie et du mensonge et pour que leurs initiatives fussent étouffées dans une atmosphère de pharisaïsme. Le feu sacré qui les animait ne pouvait l'emporter sur l'esprit de lucre des cyniques et les préjugés de classe.

La peinture de la Grande Plaine Hongroise prit une place spéciale dans l'histoire des beaux-arts hongrois à une époque, où le contenu social et la forme artistique devaient se séparer l'un de l'autre. La contradiction inhérente à la culture du tournant du siècle a troublé l'unité de l'oeuvre et nombreux étaient ceux qui croyaient qu'il suffisait de lutter contre les courants surannés en renouvelant des éléments de forme. Le plein-air a souvent abouti à des tentatives picturales gratuites, mais nos peintres de la Plaine ont su trouver les moyens d'une expression nouvelle, tout en gardant une mentalité et une attitude démocratiques et en approfondissant les sujets de caractère populaire.

Le premier groupe important des pionniers du plein-air hongrois travaillait à Szolnok. Cette petite ville des bords de la Tisza connaissait une certaine popularité dès le milieu du XIXe siècle, parmi les amateurs et les peintres hongrois et étrangers et, en premier lieu, le peintre autrichien August von Pettenkofen (1822—1889), qui avaient pris goût à ses types caractéristiques peu connus du monde artistique des grandes villes, aux scènes pittoresques de sa vie quotidienne, à son marché, à ses vieilles maisons aux cours immenses. Pál Bőhm (1839—1905), le favori des marchands de tableaux de Munich, y venait souvent pour remplir ses carnets de motifs curieux, qu'il se hâtait, dès son retour à la capitale bavaroise, de transformer en tableaux, en les exploitant à fond. Pour augmenter la valeur d'exotisme de sa peinture, il emportait chaque fois tout un bric-à-brac hétéroclite, allant jusqu'à faire installer dans son atelier de Munich un chariot hongrois, sans parler des innombrables houppelandes en peau de mouton, des fouets et des chaudrons, des chapeaux et des pantalons paysans, dont il attifait ses modèles allemands. . . pour camper des scènes authentiquement hongroises!

La ville de Szolnok ne fit vraiment son entrée dans l'histoire de la peinture hongroise que lorsque les disciples de Mihály Munkácsy (1844—1900) s'y installèrent, pour y tenter de suivre les enseignements du grand maître, dans l'ambiance de leur choix. Les plus doués d'entre eux furent Gyula Aggházy (1850—1919), Lajos Deák-Ébner (1850—1934), László Pataky (1857—1912) et Sándor Bihari (1855—1906), dont l'oeuvre marque une étape importante dans l'histoire de la peinture hongroise. Il est vrai que les historiens d'art de notre siècle ont plus d'une fois mis en doute la valeur de leur peinture, mais leurs critiques visaient moins les artistes que nous venons de citer, que Munkácsy, leur maître, dont les modernes ont tant de fois essayé de ternir la gloire. Munkácsy est pourtant loin d'être responsable du fait que Gyula Aggházy, après des débuts prometteurs, devînt, à l'époque des festivités du Millénaire, un professionnel du pompiérisme. Le *Condamné à Mort* (1869; Galerie Nationale Hongroise),



Fig. 1. János Tornyai: Le dû. Galerie Nationale Hongroise, Budapest



Fig. 2. János Tornyai: Miklós Bercsényi. Hódmezővásárhely



Fig. 3. János Tornyai: Puits à balancier. Hódmezővásárhely, Musée Tornyai

les *Faiseuses de Charpie* (1871; Galerie Nationale Hongroise), la *Baratteuse* (1872—73; Galerie Nationale Hongroise), ou les *Vagabonds* (1872—73; Galerie Nationale Hongroise), n'ont cependant nul besoin qu'on prenne leur défense; le génie de Munkácsy est un garant suffisant de leur valeur. Et si la postérité s'en prit à ses disciples, ce ne fut pas seulement parce que ceux-ci eussent bazardé à vil prix l'héritage du maître, mais parce que le tableau de genre, dont ils furent les représentants populaires, déplaisait aux pontifes hongrois de l'art pour l'art, qui y voyaient une tentation du Mal.

L'école de Munkácsy, la peinture de Szolnok prouvent pourtant tout le contraire; à savoir que, même au milieu de circonstances défavorables, le choix démocratique du sujet retentit bénéfiquement sur les qualités artistiques des oeuvres et rehausse le niveau de l'activité picturale. Les toiles de Lajos Deák-Ébner, de László Pataky, de Sándor Bihari et même celles d'Imre Révész (1859—1944) ou de János Tornyai prouvent clairement que Munkácsy ne formait pas d'imitateurs serviles et qu'il ne laissait pas en héritage à ses disciples des clichès prêts à servir. Il est vrai aussi que les jeunes talents groupés autour de lui recevaient du maître moins un enseignement proprement dit que du travail, susceptible de les soutenir moralement et matériellement. Il s'opposait à ce que quiconque empruntât l'arrangement de ses compositions villageoises, ou les méthodes suivant lesquelles il groupait ses personnages. Même à l'époque de ses grandes toiles à sujets bibliques, il conseillait aux jeunes artistes hongrois qui venaient le voir dans son atelier de chercher leurs sujets au milieu de la vie des pauvres de leur pays. C'est son amour de la réalité et de la nature qui expliquent la fécondité de son iufluence, car les meilleurs de ses suiveurs comprirent l'enseignement humain et le caractère national qui se dégagent de son oeuvre. Les générations qui le suivirent ont reçu de lui en héritage l'amour de la vie et de la nature, l'encouragement à l'étude

de leur pays et de leur peuple. Jamais notre peinture ne reçut un enseignement plus sain. Sa brillante réputation lui avait procuré un prestige extraordinaire, de sorte que tout débutant hongrois de l'époque pensait un peu avoir dans sa musette le pinceau de Munkácsy, qui lui ferait conquérir les amateurs d'art d'Europe et d'Amérique et délier les bourses des riches collectionneurs des deux continents. Au lieu de leur donner des recettes ayant fait leur preuve, Munkácsy eut l'immense mérite personnel d'enseigner à ses jeunes compatriotes venus à Paris l'art de regarder et de voir, celui de comprendre et de sentir. Le fait qu'aucun de ses suiveurs ne pût parvenir à la gloire par la servile imitation du maître, prouve suffisamment la noblesse de son art. Il a, en effet, tôt fait de démasquer et d'abandonner les arrivistes qui copiaient sa manière avec une virtuosité toute superficielle. Seuls ceux étaient en mesure de profiter de son exemple qui communiaient avec lui dans la solidarité à l'égard des humbles, dans la haine de la méchanceté et dans l'amour de la nature.

Béni soit l'héritage de Munkácsy, car l'influence qu'il exerça sur les peintres hongrois du XXe siècle leur évita tout danger d'uniformité. Les peintres qui furent par la suite si jaloux de la force idéologique qui se dégage de son oeuvre et qui déclarèrent son art suranné et discutable, furent justement ceux qui auraient aimé voir chaque peintre hongrois revêtir l'uniforme grisâtre d'un plein-air interprété à leur façon. D'autres, par contre, qui avaient subi, d'une manière ou d'une autre, le charme de sa personnalité et le prestige de son art, cultivaient, pour la plupart, une peinture inspirée du réel et du vécu et devinrent des artistes tournés bien plus vers le destin et le caractère de l'homme, vers les beautés d'un orage d'été ou de l'immensité de la Plaine, que vers tels ou tels «ismes», courants de style ou formules creuses.

La liste des lauréats anciens du Prix Munkácsy comporte, certes, bien des barbouilleurs arrivistes. Il convient cependant de noter que Munkácsy ne fut pas seul à décider du choix; son manager à Paris, Sedelmayer avait pratiquement plein pouvoir et élisait le lauréat selon ses propres goûts. La liste des élus est donc assez hétéroclite; aussi ne faudrait-il pas y voir la lignée de Munkácsy dans notre peinture. Ce que son héritage comporte d'impérissable, c'est la conscience de la réalité, le don de la juste représentation des états psychiques et des situations caractéristiques, la connaissance approfondie des phénomènes du monde intérieur et extérieur et le culte passionné du sublime dans la nature.

L'école de Munkácsy fut limitée par certains aux peintres du début du siècle, qui usaient de contrastes vifs, afin d'augmenter l'intensité de l'expression par les effets extrêmes des clairs éclatants et des tons sombres. D'autres voyaient dans l'emploi du bitume pour la couche de fond la marque distinctive particulière de la tradition de Munkácsy. Pour certains peintres, ces critères sont même assez valables: les artistes les plus robustes n'ont-ils pas été, dans leur jeunesse, disciples de quelque maître plus âgé, dont ils empruntaient certains procédés? Sur les toiles de Deák-Ébner, de Sándor Bihari, d'Imre Révész ou de János Tornyai le clair-obscur de Munkácsy survécut pendant un temps plus ou moins long, mais il apparaissait souvent aussi chez des peintres qui sont loin d'avoir été ses disciples directs. Döme Skutetzky (1850—1921), Gyula Rudnay (1878—1957), Péter Szüle (1866—1944) ne sont jamais allés avenue de Villiers, où se trouvait l'atelier de Munkácsy. Ils n'en employaient pas moins les couleurs sombres. Mais Bertalan Pór (1880), ou Frigyes Frank (1890) rehaussaient également des tons éblouissants du blanc de Krems les bruns graves et les draperies pesantes de leur jeune âge.

Les peintres sortis de l'atelier de Munkácsy se sont, dans la plupart des cas, beaucoup éloignés de lui. Non pas que le maître les eût abandonnés, mais il leur a montré le chemin de la vie. L'expérience de la vie procure à l'artiste une réserve inépuisable de matière, dont l'utilisation permet de telles variations qu'il n'aura jamais à craindre de se répéter. Celui qui aime les hommes et les longues promenades d'automne, peut bien se passer d'imiter qui que ce soit. Il en recevra même les éléments du renouvellement et de l'enrichissement de l'expression picturale. L'originalité et la mobilité de la peinture moderne, sa variété et sa richesse de tons sont le résultat d'une analyse approfondie de la réalité; les peintres ont su observer, dans leur entourage, sur les visages humains ou dans le feuillage d'un peuplier solitaire des phénomènes, des rapports secrets et des détails inconnus de leurs ancêtres, dont la découverte les a dotés de possibilités d'expression nouvelles.

La Foire, petite toile plein-air de László Pataky, date de 1883. L'atmosphère tendue du tableau, l'authenticité de l'évolution des nuages surpasse



Fig. 4. József Koszta: Les rois mages. Galerie Nationale Hongroise

les plus vives observations du *Bord de la mer* (1880, Galerie Nationale Hongroise), ou du *Chemin poussiéreux* (1874, Galerie Nationale Hongroise) de Munkácsy, son maître. L'oeuvre de Mednyánszky porte également l'empreinte de son amitié avec Munkácsy et avec László Paál, celle de ses visites dans leur atelier et aussi des randonnées qu'ils firent ensemble dans les forêts des environs de Paris. Après son retour en Hongrie, les étangs des Carpathes et les bords de la Tisza transformèrent peu à peu ses impressions parisiennes et les conseils de Munkácsy; il peignit désormais suivant sa manière de voir personnelle. Tout le monde sait combien la peinture de József Rippl-Rónai (1861—1927) diffère de celle de János Tornyai et aussi de celle de Munkácsy, qui fut, au commencement, leur maître à l'un et à l'autre. Les rapports de Rippl-Rónai et de Tornyai avec Munkácsy sont riches en enseignements: ils montrent surtout la propagation multiple du réalisme critique dans les conditions sociales de plus en plus contradictoires du début du siècle. Les intimes et chauds intérieurs de Kaposvár, ou le bois noueux des puits à balancier de la Plaine évoquent une époque et justifient une manière de voir bien différentes de celles dont parlent ceux qui pronon-

cent de Munkácsy un jugement superficiel. Les salons bourgeois du début du siècle saluaient en Rippl-Rónai le représentant hongrois des post-impressionnistes français. Les mêmes salons traitaient Tornyai — si toutefois on y daignait en parler — en adepte quelque peu échevelé d'un expressionnisme à la hongroise. Au lieu de les classer en «ismes», il est bien plus profitable d'étudier, à travers leur peinture, la variété et la plasticité des moyens d'expression de la peinture hongroise. L'analyse de leur style serait une occasion trop facile de nous lancer dans des spéculations qui semblent être si profondes et dont le jargon de la critique d'art de nos jours farcit sans retenue le cerveau des ignorants et des snobs. Pour comprendre pleinement leur signification, il importe cependant de les situer à la place qui leur est due dans l'histoire. Au moyen du langage pictural du XXe siècle, Rippl-Rónai et Tornyai exprimaient chacun la même opinion radicale à l'égard de l'exploitation et du conservatisme, opinion qui avait été celle de Munkácsy à l'égard des occupants autrichiens et des trafiquants de consciences. Pour que le battement du coeur des arts puisse servir d'enseignement à tout un peuple, il nous faut déceler dans l'oeuvre du maître et de ses disciples les efforts qu'ils firent dans l'intérêt de la liberté d'opinion, les signes picturaux d'un idéal progressiste et l'émotion sincère de ceux qui aspirent à une transformation révolutionnaire des conditions sociales.

Ceux des jeunes disciples de Munkácsy qui s'établirent à Szolnok, rendaient compte à leur manière — qui était moins passionnée et moins dramatique — de leur expérience sociale et de leurs problèmes d'actualité. S'il est vrai que la peinture de genre connaissait alors une grande vogue dans toute l'Europe, rien ne les obligeait à exprimer, sur leurs toiles, une solidarité démocratique, ni à utiliser des effets de lumière propres au plein-air. Les enseignements de leur idéal et maître les incitaient à faire plus que les marchands de tableaux ne leur demandaient. Même pour le spectateur d'aujourd'hui, leurs tableaux présentent avec beaucoup de naturel les divers types paysans de l'époque, les différentes couches sociales du village hongrois. Certaines de leurs compositions sont bien un peu conventionnelles et nos yeux habitués à la sincérité sociale de l'époque actuelle les trouvent parfois un peu trop maniérées, trop arrangées, mais il y a dans tous ces tableaux des détails d'une fraîcheur étonnante et des personnages qui se haussent au rang de symboles par l'aridité de leur morne regard de criminels ou de victimes résignées à l'avance, ou encore par la sourde révolte qu'ils personnifient. La *Procession pascale* de Deák-Ébner (1886, Galerie Nationale Hongroise), ou le *Discours électoral* de Sándor Bihari (1890, Galerie Nationale Hongroise) sont autant d'analyses sociographiques très fouillées, des documents d'histoire nationale, où la fine observation des personnages rehausse l'intérêt de l'énumération épique des faits. L'*Interrogatoire* de László Pataky (1897, Galerie Nationale Hongroise) se dresse avec un grand courage contre un régime, qui reposait sur les baïonnettes des gendarmes; la sévérité de sa critique atteste le sérieux du genre, même à cette époque d'illustrations mièvres ou comiques. La scène a pour décor le poste de gendarmerie d'un village. Adossée au mur près de l'entrée, la femme du prévenu pleure, tandis que des voisins et des passants s'attroupent dans la rue. Sans se perdre dans des détails redondants, l'artiste évoque, par quelques allusions mesurées, l'atmosphère de terreur, les sévices corporels atroces dont le pouvoir usait contre les paysans mécontents et les révoltés de plus en plus nombreux, adeptes du socialisme agraire. Les attitudes, les gestes, l'expression des visages trahissent visiblement l'influence du *Condamné à Mort* et des *Vagabonds*, mais le caractère angoissant de la situation est peut-être encore plus intense que sur ces deux Munkácsy. Égaler le maître sur le plan de la tension dramatique est une entreprise qui ne promet pas, mais la vie, les crises de l'histoire, la lutte implacable des classes surpassent souvent les tableaux. Avec les années, la misère des masses devenait encore plus insupportable et vers le tournant du siècle, la double oppression avait fini par livrer complètement le peuple à la merci de la bourgeoisie et de l'aristocratie austro-hongroises. Si László Pataky et ses contemporains furent moins sensibles à la misère du peuple que ne l'était, par exemple, Munkácsy, ils devinrent par contre, les interprètes d'événements encore plus désolants, car la situation des indigents de la Grande Plaine devait s'aggraver de plus en plus. Vers les années 1850—60, les pauvres n'accusaient de leur misère que l'occupant autrichien; vivant de croûtons de pain et d'eau, ils ne perdaient pourtant pas leur confiance en Lajos Kossuth. Vers la fin du siècle, le dernier des illettrés comprenait déjà que les grands industriels, les banquiers, les magistrats et les seigneurs terriens s'entendaient



Fig. 5. József Koszta: La récolte du maïs. Galerie Nationale Hongroise

avec les Autrichiens comme larrons en foire et que le peuple n'avait rien à attendre d'eux; il devait s'expatrier, ou bien braver la tyrannie pour faire valoir ses revendications les plus élémentaires contres les baïonnettes des gendarmes.

Une radicalisation générale caractérise l'état d'esprit des Hongrois du tournant du siècle. Les serviteurs du régime en place deviennent incapables de calmer les esprits en serinant leurs phrases d'un patriotisme verbal et usé jusqu'à la trame; malgré le bourrage des crânes poursuivi à grand renfort de tours de passe-passe politiques, appelés à camoufler cyniquement l'abîme désormais infranchissable entre les paroles et les actes, l'éclaircissement des idées se fait peu à peu. Ce sont les années de la formation du mouvement ouvrier et des grèves agricoles de plus en plus étendues; c'est aussi l'époque de la reprise de conscience chez les intellectuels solidaires avec le peuple. Quant au domaine qui nous intéresse, c'est une période d'expansion du réalisme critique, où nos talents les plus marquants se tournent vers la misère qui est le lot de millions des Hongrois travailleurs.

Les esthètes et les critiques d'art de ces dernières cinquante années étaient enclins à ne voir dans la transformation radicale de la peinture hongroise du début du siècle qu'un simple changement de style. La naissance de notre peinture

moderne se réduirait, selon eux, à une implantation d'innovations de forme, à une importation de conquêtes artistiques expérimentées en France et mises en application dans les grandes villes occidentales avancées et dans différentes colonies d'artistes. Les théories de cette sorte se révèlent bien antiscientifiques, car, à l'examen des faits, l'évolution de notre peinture moderne apparaît beaucoup plus complexe. Au delà de ce qu'ils ont appris à Munich ou à Paris, nos artistes se sont approprié des qualités locales spécifiques et leurs moyens d'expression subirent l'influence du paysage, de l'ambiance et de l'expérience de la vie de leur pays. Les trouvailles picturales des impressionnistes et des post-impressionnistes provoquaient, certes, chez nos peintres une admiration professionnelle intense, mais même les formules les plus exquises étaient ternies par les conditions qui régnaient dans le pays. Les peintres hongrois n'avaient pas le loisir de s'absorber dans les beautés du printemps naissant, car aucun arbre en fleurs, aucun ciel bleu, aucune fleur éblouissante ne pouvaient leur faire oublier la misère, les maladies sociales et la mortalité infantile élevée, qui décimaient le peuple. Voilà pourquoi s'avèrent fausses les vues de l'histoire des beaux-arts de ces dernières cinquante ou soixante années, qui prétendent faire le bilan de cette période au point de vue exclusif de la technique et de l'unité de ton des oeuvres, ou à celui de la culture visuelle qu'elles révèlent. Nos peintres furent tentés, eux aussi, par les beautés gratuites auxquelles s'exerçaient les artistes de l'Occident, mais les réalités dégrisantes de la misère et de l'obscurantisme qu'ils trouvèrent à leur retour les firent revenir de leurs illusions et les placèrent devant l'épreuve de la vie.

Il ne faut pas oublier non plus qu'à l'époque, la littérature et les arts étaient loin d'occuper la même place dans les pays capitalistes avancés que dans les monarchies de l'Est européen. La victoire des révolutions bourgeoises avait permis de réaliser en Occident un minimum des droits de l'homme. Dans l'empire des Habsbourg, comme dans celui des Romanov, même la bourgeoisie était dans l'obligation de lutter contre ses servitudes féodales et les survivances de la féodalité entravaient l'épanouissement des éléments nationaux de la culture. Les agents du chauvinisme et du cosmopolitisme jetaient la confusion dans les manifestations de l'humanisme universel et la politique culturelle des empereurs et des tzars rejetait toute solidarité avec les masses populaires. Il en était tout autrement chez la majorité des artistes et des hommes de lettres. Les peintres de talent ne pouvaient rester insensibles aux souffrances de leurs compatriotes, ni établir une cloison étanche entre la mission de l'art et la critique de la situation générale du pays, ou les appels lancés par les meilleurs de la nation. Le réalisme critique n'était inconnu ni en France, ni en Angleterre, ni en Allemagne, mais il ne s'y est jamais développé en un courant aussi intense qu'en Russie, en Pologne, en Roumanie ou en Hongrie. Les déceptions de la vie publique, les sentiments d'amertume et de désespoir auxquels la destinée de la nation donnait lieu dominaient, chez les nôtres, même les préoccupations professionnelles, ou la volonté de travailler pour amuser. Tous ceux qui composaient un opéra, écrivaient des vers ou maniaient le pinceau devinrent les porte-parole des humbles et des opprimés et se mirent à faire de la politique; les formes nouvelles, les raffinements utiles ou élégants que nos artistes apprenaient à l'étranger devaient leur servir à prendre position contre les conditions sociales intenables.

Pendant des dizaines d'années, notre critique d'art considérait le plein-air comme la source d'un lyrisme intime et répétait volontiers que ses nuances à peine perceptibles correspondaient à de subtils changements d'état d'âme. La croyance selon laquelle les jeunes artistes hongrois du début du siècle auraient été séduits par les coloris mélancoliques de Bastien-Lepage et que l'observation de la nature ne saurait trouver son expression picturale sans une sorte de rêvasserie lunatique, prenait déjà les proportions d'un mythe. Notre peinture trouva pourtant sa renaissance bien plus dans les verts lumineux des feuillages, dans le miroitement des eaux d'un étang, dans l'inépuisable richesse des réalités de la nature, que dans l'obligatoire brouillard artificiel. Si nos peintres s'éprirent des beautés de la nature, ce ne fut pas à la suite de formules empruntées à telle ou telle exposition, mais bien grâce à un contact direct avec tout ce que la nature a de merveilleux. Bastien-Lepage venait à peine de comprendre l'art d'un Millet ou d'un Courbet, quand notre Pál Szinyei-Merse (1845—1920) possédait déjà sa palette parée des tons éclatants des fleurs des champs et du ciel d'un matin de printemps. Un autre précurseur français, Dagnan-Bouveret, était contemporain de notre Mednyánszky. Or, qui prétendrait de nos jours que ses pêcheurs bretons



Fig. 6. József Koszta: Après la lessive. Galerie Nationale Hongroise

révolutionnèrent autant les ateliers hongrois que ceux de la Tisza de Mednyánszky? La toile de Lajos Deák—Ébner, *Le retour des moissonneurs* (Galerie Nationale Hongroise), date de 1881; elle précède de quatre années *L'égrenage du maïs* de Simon Hollósy (Galerie Nationale Hongroise) et de deux années l'exposition munichoise de Bastien-Lepage; Sándor Bihari a peint son *Enterrement roumain* en 1887 (Galerie Nationale Hongroise), tandis que *Les lanceurs de pierres* de Károly Ferenczy ne date que de 1890 (Galerie Nationale Hongroise).

Les dates seules ne fournissent pas des arguments suffisants; elles permettent néanmoins de constater que le plein-air hongrois s'est développé à la suite d'influences multiples. Et comme ses résultats furent également variés, il serait injuste de considérer sa variante opalisante et floue comme la seule valable et authentiquement hongroise. D'une valeur idéologique et artistique bien supérieure à ce courant est la branche plein-air de l'école Munkácsy, qui doit être considérée comme une forme plus moderne du réalisme critique, c'est-à-dire comme une peinture qui, par la force et la vérité de la vision, par la sincérité de sa conception même, rappelle au peintre son devoir le plus sacré. Les chefs-d'oeuvre de près de soixante années témoignent des hautes exigences éthiques qu'à travers de multiples transpositions notre siècle hérita précisément de Munkácsy. Au moment où, enrichi par le plein-air, l'héritage de Munkácsy prenait une forme nouvelle chez nous, l'attention générale se tourna vers les problèmes sociaux. Ceux que les destinées de la nation emplissaient d'angoisse, voulaient aussi alléger les souffrances des déshérités de la société. L'unité idéologique des intellectuels se consolida au cours

des dix années qui suivirent le Millénaire; tout peintre ou poète de talent comptait pour adversaire actif de l'ordre établi. Les tableaux de genre de Munkácsy ou les paysages de László Paál n'avaient jamais été accueillis avec un enthousiasme aussi unanime par les amateurs d'art que le furent, par la suite, les toiles démocratiques et populaires de Hollósy et de l'école de Szolnok. Cette ferveur politique ne se bornait pas, bien entendu, au seul domaine des beaux-arts. La tension sociale devenait de plus en plus grande; poètes et journalistes, étudiants et économistes exigeaient des changements révolutionnaires. Les manifestations ouvrières et les grèves de moissonneurs se suivaient, des organisations socialistes se formaient dans toutes les régions du pays, des poèmes et des articles incendiaires paraissaient dans les journaux, célébrant l'éveil des masses. Dans les clubs d'intellectuels progressistes, on ne parlait que de l'urgence des réformes, du régime foncier indéfendable et de l'asservissement colonial du pays.

János Thorma entreprit son *Debout, Hongrois!* en 1898 (Kiskunhalas, Musée Thorma). *La Marche de Rákóczi*, de Simon Hollósy, date de 1899 (Galerie Nationale Hongroise). *Le dû*, composition de János Tornyai, fut créée en 1901. Jusqu'après 1930, époque culminante de la carrière de Gyula Derkovits, ces trois oeuvres représentaient de la façon la plus convaincante la gravité idéologique intense, l'éthique profondément humaniste et la grande force passionnelle de la peinture hongroise moderne. Ces qualités morales s'allient à des qualités artistiques de haute classe, à des coloris ardents qui savent faire épanouir la majesté du sujet. *Debout, Hongrois!* et *La marche de Rákóczi* représentent une forme modernisée et plein-air de la peinture d'histoire où la souplesse de la touche et l'inquiétant jeu des lumières confèrent aux événements du passé national les proportions d'une vision gigantesque. Apparitions du passé et pourtant réalités authentiques, les héros de jadis y sont sentis comme nos contemporains. Sur le tableau de Thorma, c'est Petőfi qui déclame son Chant National; paysans et clercs, patriotes et bourgeois l'écoutent au milieu de la Place de l'Université, dans la neige fondante. La poussière d'été de nos campagnes flotte dans l'atmosphère du tableau de Hollósy; des hommes épuisés, mal nourris, durement marqués par une existence de serfs taillables et corvéables, venus des bas-fonds de la société le peuplent, accourus à l'appel du prince Rákóczi dressé contre les seigneurs. Ces tableaux exécutés avec un soin approfondi sont de véritables modèles de vie et de naturel; la conception idéologique et psychologique longuement mûrie dont ils témoignent n'a pas raidi les formes: ils présentent, dans les détails aussi bien que dans l'ensemble, le perpétuel mouvement de la vie.

Le dû est un drame du village hongrois, dispute acharnée de misérables autour d'un mince héritage. Une tristesse immense se dégage de cette scène, où les mauvais instincts se manifestent sans retenue, dans un décor qui trahit le dénuement matériel total. On y voit des paysannes penchées sur un bahut rustique orné de tulipes, dont le contenu, quelques méchants draps, est mis en pièces par la fureur que chacune d'elles met pour se l'approprier. Le dynamisme de cette composition en fait une allégorie de la haine impuissante qui se dresse autour du néant. Monumentale, rehaussée de tons très accentués, elle représente une des variantes les plus justifiées du style expressionniste, figuration enflammée de la douleur et de la révolte, sans détours ni déguisement.

La jeune fille au tamis de János Tornyai (vers 1900, Galerie Nationale Hongroise) rappelle encore les contrastes estompés de Munkácsy, mais *Chambre de ma mère* (1905) présente déjà une atmosphère plus dramatique, où le silence même se charge d'une signification sinistre; sa composition mettant en scène *Miklós Nagy-Bercsényi* (Hódmezővásárhely, propriété de la ville) témoigne de coloris ardents et, après la confession bouleversante qu'exprime *Le cheval de Miklós Toldi* — (1908, Hódmezővásárhely, Musée Tornyai) où la destinée du peintre se confond avec celle de sa nation — il peindra, en 1912, *Puits à balancier avec mirage* (Hódmezővásárhely, Musée Tornyai), qui renverse toutes les règles et dont les terres d'ombres déchiquetées laissent percer les mauves redoutables de la fatalité paysanne.

La période «socialiste» du maître Adolf Fényes (1867—1945) embrasse à peine dix années, à savoir les dernières années du XIXe et les premières du XXe, mais peu de peintres surent évoquer avec une ferveur aussi persuasive que lui les types paysans: le journalier, la veuve, le menuisier du village, la vieille mère, les peines cachées apparaissent sur ses toiles sous les couleurs mêmes de la vérité. *Écosseuses de haricots* (1904, Galerie Nationale Hongroise) est tout vibrant de l'optimisme de l'artiste, ivre de la splendeur du soleil, qui sait trouver dans les petites joies, dans les idylles



Fig. 7. Gyula Rudnay: Vieux couple paysan. Galerie Nationale Hongroise

quotidiennes de la vie une compensation pour la tristesse de l'existence des pauvres. Le peintre fut par la suite si vivement touché par les terribles épreuves de la guerre impérialiste, qu'il ne pouvait plus voir dans son travail qu'une sorte d'évasion, un détachement volontaire de la réalité, un jeu et aussi une automutilation.

József Koszta était connu au tournant du siècle comme un fidèle observateur des scènes de la nature. Ses tons devinrent par la suite de plus en plus vibrants, avec des ombres chaudes et des lumières rutilantes, avec des ciels d'un bleu foncé, avec des rouges et des verts éclatants, sans nuances, sans l'effet atténuant des lumières diffuses qui règnent sur ses toiles de la période précédente, qui sont assourdies, effacées et d'un coloris harmonieux. On était alors en 1917.

Les peintres hongrois travaillaient souvent en tremblant de colère ou d'indignation; voilà pourquoi la représentation picturale des éclats de la passion devint chez nous une tradition dramatique. Les sombres accords de Munkácsy ne cessent, de nos jours encore, de résonner dans les ateliers et de troubler le calme des âmes tentées par le sommeil. Ce coloris passionné, orageux explosif est représenté à travers trois générations de peintres et jusqu'à nos jours par des maîtres tels que Simon Hollósy, János Thorma, le jeune István Réti, Adolf Fényes, Imre Révész, József Koszta, János Tornyai, Gyula Rudnay (1878—1957), Béla Endre (1874—1928), István Nagy (1873—1937), Bertalan Pór, László Holló (1887) Frigyes Frank à ses débuts, Géza Kukán (1890—1936), Péter Szüle, Vilmos Aba-Novák (1894—1941), Jenő Barcsay (1900), Endre Domanovszky (1907), Géza Boross (1908), János P. Bak (1913), Jenő Benedek (1906), István Kun (1908), Lajos Áron-Nagy (1913), József Pallay (1903), Gyula-Béla Almási (1909), József Tokácsli (1915), Elemér Soltra (1922), Rudolf Bér (1924). Nombre de nos meilleurs peintres n'ont pu se soustraire à la puissance coercitive d'une prise de position passionnée, ni au tourbillon des influences antagonistes. Leur vie, leur expérience, le sujet à traiter, tout enfin réclamait d'eux un ton fougueux et vibrant.

Si les oeuvres de Jenő Gyárfás (1857—1925), de László Mednyánszky (1852—1919), de Hollósy, de Thorma, de Tornyai, de Károly Kernstok (1873—1940), de Róbert Berény (1887—1953), de Derkovits reflètent beaucoup d'amertume, de désordre, de tourment et d'angoisse, c'est parce qu'ils voulaient, chacun à sa manière, trouver la solution des problèmes humains et artistiques les plus ardus. La sérénité apollonienne du travail paisible ne fut le lot, chez nous, que d'une faible minorité. Le destin d'un poète, d'un peintre, d'un compositeur hongrois était semé d'épreuves, de tracas, de privations et de persécutions, bien plus que de bonheur et de contentement. Ceux qui avaient la conscience sensible et prenaient parti pour la cause du peuple et du progrès, se trouvaient au beau milieu d'une mêlée acharnée et grandiose et s'attiraient la colère des puissants. Aujourd'hui nous savons déjà, que même dans les circonstances implacables et inextricablement complexes de la lutte de classes d'insignes chefs-d'oeuvre sont nés; des appels surgis de l'âme de tout un peuple, des visions chantant l'éloge de ceux qui nourrissent, des fruits de leur travail, toute la nation. Ces chefs-d'oeuvre sont loin d'être revêtus de pourpre et d'or; la composition savamment équilibrée et la dignité recherchée ne comptent point parmi leurs qualités. Ce sont les confessions poignantes d'âmes déchirées par des sentiments extrêmes, perpétuellement ballotées entre la joie et la douleur, l'enthousiasme et la déception, les larmes rédemptrices et le rire dément; ce sont les messages prophétiques d'un monde en gestation, annonçant l'émancipation de l'humanité travailleuse; des pierres précieuses charriées au milieu d'un immense courant de veulerie intellectuelle, d'idées périssables, d'espérances évanouies.

Aujourd'hui, sur les ruines du régime disparu des exploiteurs, il serait inconvenant de demander compte à certains de nos maîtres, qui furent d'une assiduité ascétique ou d'un caractère trop indulgent, de n'avoir pas recherché le martyre et de s'être retirés dans leur atelier paisible, au lieu de se laisser lapider sur la place publique. Seuls les caractères d'une trempe exceptionnelle savaient alors rester fidèles à leurs convictions révolutionnaires et continuer — souvent au milieu des persécutions — leur travail créateur, sans abandonner la vérité sociale une fois reconnue. C'est la force et la suggestion de l'idée qui trempe le caractère, mais, à cette époque, la vérité de la classe ouvrière et des paysans pauvres n'avait pas aussi profondément pénétré dans la conscience de chaque artiste. Par contre, tous ceux qui comptaient tant soit peu, ont acquis de grands mérites dans la destruction des entraves spirituelles établies par les Habsbourg et les Horthy de tout rang, et dans l'acclimatation d'une conception plus



Fig. 8. Gyula Rudnay: Les réfugiés. Galerie Nationale Hongroise

progressiste des arts. Nous devons leur savoir gré de ces résultats partiels, car, à l'époque de l'impérialisme naissant, même les militants les plus résolus arrivaient rarement à en produire bien davantage.

Comment doit peindre un jacobin hongrois? Chacun de nos artistes devait trouver lui-même la réponse à cette question. Seule une foi révolutionnaire ferme pouvait pleinement authentifier les moyens d'expression nouveaux; tout ce qui manquait de sincérité sur le plan des idées, se traduisait sur le tableau par une recherche affectée et stérile de l'originalité. L'intéraction dialectique du fond et de la forme est déterminée par les sources psychiques et affectives du travail créateur. Les circonstances objectives et les dispositions subjectives constantes ou momentanées rendent impossible l'établissement d'une formule valable pour tous, surtout à l'époque du déclin de l'impérialisme. L'oeuvre d'un même artiste renferme des réussites magnifiques et des échecs regrettables; le même artiste peut être pénétré de la conviction de faire bien et ne pas laisser de nuire. Erreurs et échecs n'empêchaient cependant pas la naissance d'admirables chefs-d'oeuvre, servant, en dernier ressort, la cause du progrès.

L'histoire de la civilisation hongroise du début du vingtième siècle est, malgré ses aspects contradictoires, d'une richesse inouie. Seul un tableau monumental serait capable de résumer les immenses valeurs accumulées au fur et à mesure que les courants culturels et sociaux progressistes se sont développés. Il est saisissant de parcourir les revues et les catalogues d'il y a cinquante ans et d'étudier les faits et les événements qu'ils enregistrent. Ainsi par exemple, la revue *Nyugat* (Occident) fut lancée en 1908; les poèmes politiques les plus incendiaires d'Endre Ady portent la même date. L'étoile de Mihály Babits montait. Les nouvelles les plus bouleversantes d'István Tömörkény, provisoirement sans échos, paraissaient les unes après les autres. Le MIÉNK (Cercle des Impres-

sionnistes et des Naturalistes Hongrois) se constituait, sous la direction de Szinyei, de Károly Ferenczy et de József Rippl-Rónai, appelé à représenter tous les courants artistiques modernes, depuis l'école de Nagybánya jusqu'au groupe des «néos». 1908 fut aussi l'année de la première exposition des artistes associés sous le nom de KÉVE (La Gerbe). Ce fut encore la même année que le brave Mihály-Tivadar Kosztka (1853—1919), Csontváry de son nom d'artiste, exposa, devant un public insensible, ses visions naturalistes et ses immenses paysages, fruits de dix années de travail fanatique, curieux mélanges de simplicité bornée et de poésie exaltée, de mesquinerie terre-à-terre et d'inspiration élevée. Des expositions individuelles de cette année, il y a encore celles de János Tornyai et de Tivadar Zemplényi (1864—1917) qui nous intéressent. Les catalogues de l'Association Nationale des Beaux-Arts ne nous apportent guère d'autres noms dignes d'intérêt. Les reproductions qu'on y trouve sont peu réjouissantes: nous pouvons découvrir sur l'une les traits d'un grand industriel de la capitale hongroise vêtu en chevalier du XVIe siècle; cet autre guerrier farouche, botté et ceint de son épée est un fabricant alors connu de vins mousseux; il y a des nus gracieux qui évoluent sous des prétextes mythologiques ou bibliques, de jolies demoiselles qui s'ennuient sur les bancs d'un jardin d'opérette, un petit garçon habillé en soldat, qui voudrait attraper la mouche qui l'agace. La liste des tableaux exposés comporte pourtant des valeurs autrement plus solides aussi: *Rue des Tziganes* de János Thorma, *Potins* de Lajos Deák-Ébner (Vers 1875, Galerie Nationale Hongroise), *Les Rois Mages* de József Koszta (1906-7, Galerie Nationale Hongroise), *Le Repos* de László Pataky, *La première neige* de Lajos Kunfy (né 1869), *Dimanche* de Sándor Nyilassy (1873—1934), *La foire de Beszterce* d'Izsák Perlmutter (1886—1932), sont de bons tableaux, qui survivront de beaucoup à la masse des peintures exposées avec eux. Quelle que soit la date à laquelle nous ouvrons les annales des beaux-arts hongrois, les noms des peintres de la Grande Plaine sont partout présents aux pages les plus glorieuses, jamais parmi ceux qui brillent d'un faux éclat, mais toujours aux côtés du peuple, dont ils portaient les intérêts à coeur, même pendant les années difficiles des deux guerres, portant haut le flambeau de Munkácsy, qui avait éclairé l'âme paysanne et l'enfer hongrois. Leurs coloris portent les nuances du feu, celles de l'incendie, depuis la fumée et la suie jusqu'aux flammes. Sur leurs toiles, la paysannerie si longtemps frustrée de la Hongrie des seigneurs demande compte à l'histoire, contre la tyrannie et la misère. Le premier État socialiste constitué dans la Russie des tzars avait déjà rattrapé un retard de plusieurs siècles, alors que dans notre pays une féodalité anachronique exigeait peut-être encore plus de sueur et de sang que ses devancières. József Koszta, János Tornyai, Gyula Rudnay, István Nagy peignaient en maugréant tout bas leurs observations sur l'existence féodale du XXe siècle. Et pendant que les volontaires hongrois du fascisme rêvaient à leurs fumeuses théories sur la destinée éternelle et immuable de la pyasannerie, ouvrant ainsi — par l'entremise du mythe raciste — le chemin à l'expansion de l'impérialisme germanique, la mortalité infantile prenait, dans les campagnes hongroises, des proportions coloniales. C'est dans l'oeuvre des peintres de la Plaine que l'on trouve la chronique la plus bouleversante de l'existence sous-humaine de trois millions de gueux; non point sur le plan de la simple description, mais bien sur celui de la réalisation artistique la plus élevée de l'époque. Une extrême tension picturale, qui dit la tragédie et n'attend que la mort ou le miracle. . .

Dans cette période, l'atmosphère des tableaux de József Koszta devient de plus en plus étouffante; les fermes, les villages y semblent être la proie des flammes. Les toits flamboient, les granges semblent brasiller, les ciels sont lourds et sinistres; le linge qui sèche dans la cour sur une corde prend lui-même les couleurs du sang et de la malédiction. La peinture de Koszta dit toute l'ivresse de la fournaise des étés de la région de la Tisza, de ses lumières crues et de ses ciels sombres. Les tons de János Tornyai deviennent plus gais avec le temps, mais l'expression ne le cède en rien aux oeuvres de la période précédente. Ses derniers tableaux disent les espoirs évanouis d'une âme à la dérive. Ses verts et ses jaunes deviennent plus vifs, les tons complémentaires plus riches, mais ses figures ne sont plus que des ombres, comme si dans l'admirable paysage de la patrie, sous son ciel embrasé, il n'y avait plus de place pour les enfants des humains.

István Nagy parcourait les pays en ethnographe passant ses nuits dans des cabanes de garde-champêtre, vivant avec des bergers, faisant sans cesse des croquis et bazardant ses meilleures toiles au tout-puissant éditeur de la littérature bien



Fig. 9. Gyula Rudnay: Le village sous la tempête. Galerie Nationale Hongroise

pensante, pour une subvention mensuelle de cinquante florins. «Vie de pauvre» et «Une pauvre paysanne» de Lajos Kiss, «Ceux de la Puszta» de Gyula Illyés et «D'année en année» de József Darvas, en un mot, les meilleurs ouvrages de la littérature ethnographique et sociologique hongroise des années 1930 trouveraient leurs illustrations les plus autorisées et les plus justes dans les têtes de paysans et dans les paysages tourmentés d'István Nagy. Le peintre Béla Endre cessa de travailler à un âge relativement jeune, étouffé par l'ambiance stérile et mesquine de sa ville. Il mourut en 1928. Gyula Rudnay était, pendant les premières décennies du siècle, professeur à l'École Supérieure des Beaux-Arts, enseignant à ses élèves le culte des traditions nationales et le sens de la responsabilité artistique. Ses vastes compositions — un gobelin du Parlement et des toiles représentant Csokonai, à Debrecen — ainsi que ses eaux-fortes sont des allégories d'inspiration historique, dont les autorités ne toléraient les aspects populaires, que parce qu'ils étaient camouflés sous un décor historique.

L'héritage des peintres de la Plaine est émouvant et lourd à la fois. Celui qui veut s'en montrer digne doit se donner bien de la peine. Les représentants contemporains de l'art socialiste ne devraient pourtant pas se contenter de moins, surtout en ce qui concerne l'amour du peuple, le salut de la patrie et la foi en un avenir communiste. Que l'invocation de Tornyai et de ses compagnons serve à la jeune génération d'encouragement fécond et de leçon inspiratrice!

RECENSIONES

Panofsky, Erwin, Renaissance and Renascences in Western Art

"Figura" 10. Studies edited by the Institute of Art History, University of Uppsala, Stockholm, 1960.

It is perhaps an exaggeration to say that any review of a book must necessarily present an unjust or at least a one-sided picture by attempting to survey many years' labour on the basis of a brief study. The reviewer must nevertheless have a feeling of this kind when discussing a work which embodies the results of that researches conducted over several decades, particularly if it concerns a problem that has been so frequently discussed in recent years as that of the Renaissance.

After the excellent synthesis of W. K. Ferguson (The Renaissance in Historical Thought; Five Centuries of Interpretation, Cambridge, Mass., 1948.), which might well have concluded the extensive controversies over the subject, several new studies continued to exacerbate the differences between the various views, and there appeared soon a new systematic survey by H. Baeyens (Begrip en probleem van de Renaissance . . . Louvain, 1952.). The views of those scholars concerned with the Middle Ages who had cast doubt precisely on the renascent character of the Renaissance, relative to the spiritual development achieved in the twelfth and thirteenth centuries (H. Weisinger, The Attack on the Renaissance in Theology Today, Studies in the Renaissance, 2. 1955), encountered fierce opponents among the Soviet historians. The latter deduced the independent character of the Renaissance period among others from the inevitable laws of social and economic development (V. Lazarev: Проблема Ренессанса и ее фальсификация в буржуазиой науке эпохи империализма. Известия академии наук Армянской ССР., 1951, 106-129.), and — relying on the evidence of contemporary manifestations — dated its beginnings from the time of Giotto (V. Lazarev, Проблема возрождения в освещении ренессансных писателей и „прообетителей"... Сборник статей к 75-летию академика В. П. Волгина. Москва, 1955, 130-140).

The new book of Professor Panofsky (or, more precisely, the first part thereof, for developments after the 15th century are to be treated in a later volume) endeavours not only to present a synthesis of the many views regarding the renascence of arts, but wants to offer a particular analysis of those movements which historians are wont to collect under the name of Renaissance, and to distinguish them from one another according to their individual characteristics. "Needless to say", Panofsky cautions in his introductory chapter, "such 'megaperiods' (as the mediaeval, Renaissance , or modern) must not be erected into 'explanatory principles' or even hypostasized into quasi-metaphysical entities . . . We shall probably never agree and, in fact, should not even try to agree in a number of cases, as to precisely when and where one period or 'megaperiod' stopped and another started. In history as well as in physics time is a function of space, and the very definition of a period as a phase marked by a 'change of direction' implies continuity as well as dissociation."

The first chapter adopts an approach similar to that of V. Lazarev's subsequently quoted essay in that the process of the rise of the Renaissance in Italy is measured against the opinion of contemporaries. However, the present investigations extend to spheres of cultural life that lie beyond the boundaries of arts. The idea of the necessity of a renascence arose first within the humanistic sciences. Petrarch was the first to recognize that Antiquity showed a strong contrast to his own backward age, and he was the first to replace the traditional mediaeval periodization by a new one. According to him, the reign of Constantine the Great marked the beginning of a "dark age" (i. e. it was not the spread of Christianity that he perceived in it), from which only future generations would emerge by reviving the traditions of the glorious past. In the visual arts it was undoubtedly Giotto who played a part similar to Petrarch's, a fact recognized by the humanists of the fifteenth century who mentioned the two together and attached the same importance to both of them. The general consensus of opinion that emerges from their writings is that it was Giotto who, by following nature in his oeuvre, raised painting from the grave where it had lain for centuries. It is pointed out by Panofsky, that — as a result of this naturalistic approach — the interpretation and the pace of the resuscitation of the visual arts were different from those of literature. While in the case of the latter, the *leitmotif* of the fifteenth century was a return to classical models, in that of the former it was a return to nature. The imitation of the relics of Antiquity in sculpture and architecture was not suggested until the first half of the fifteenth century, and was adopted in painting still later.

The development of visual arts required a historical treatment different from that of literature. The biographer of Brunelleschi saw fit to insert the intermezzo of the Tuscan proto-Renaissance between the period following the decline of the Roman Empire and the age of the great Florentine architect. He considered that the decay, at least that of architecture, was due to external circumstances, notably the invasions of the barbarians and their accession to power. The chroniclers of painting described a different situation. In their view the crudity of pre-trecento painting was due to the "Greeks" (i. e. the Byzantine painters, or those working in a Byzantine style), while the decline itself had been caused by the destruction of antique relics at the time of Emperor Constantine and Pope Sylvester. (Cf. Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten, ed. J. von Schlosser, I. p. 35.) According to this view, the theoretical writings of the artists

were also lost at that time, and — to make up for them — it was indispensable for the painters and sculptors to make a thorough study of the relics of Antiquity (including written sources).

The new norms that were set for the artists in the first half of the 15th century gradually drove the avid imitation of nature into the background. Its place was taken by the new requirements of proportionality and harmony which became the tokens of beauty in painting, sculpture and architecture alike. It was the idea of proportion which linked the various branches of the *arti del disegno*, though they had hitherto, in a sense, followed different paths. The questions of invention and composition, on the other hand, set them problems that were akin to those concerning the theory of literature. Thus, in effect, they had arrived at the homogeneous conception of the Renaissance which regarded destruction by the barbarians and the iconoclasm dictated by ecclesiastical considerations as two aspects of one and the same historical situation, and saw only one path towards recovery — that of a return to Antiquity. This meant at the same time that they had to follow a "corrected" nature, purged of its blemishes. This brings us to Vasari's concept of history.

A picture of the spiritual life of a given historical period will, if it is delineated on the basis of the views of contemporary authors, certainly not be completely free from their prejudices. It must nevertheless be accepted as decisive evidence if the subject of our inquiry is the consciousness of the trends of the time, or indeed their very existence. It is a pity, however, that the author did not, in his treatment of the inception of the movement, permit himself a brief digression on the political background of the Roman conception of a renascence, on Petrarch's friendship with Cola di Rienzo, or at least a reference to the political crisis of Florence in the first years of the fifteenth century from which the new spirit pervading the artistic activities of Brunelleschi's circle derived. It must be confessed that we are somewhat embarrassed in making the following remarks for such an extraordinarily rich material makes the reviewer feel that to require further additions may, to say the least, appear as mere cavilling. We want to risk the following remarks nevertheless.

It is known from the letter of Petrarch's friend Giovanni Dondi, quoted by Panofsky, that a contemporary sculptor, who was famous throughout Italy, admired antique statues because they were so life-like that they all but breathed. On the other hand Dondi himself shows a certain nostalgia for an age when outstanding men and significant deeds were commemorated by statues, triumphal arches and columns. The artistic achievements and moral standards of Antiquity appear, however, as well-nigh unattainable ideals to both the Paduan scholar and his sculptor friend. A few years later, however, the very opposite of these views is evinced in the book of Filippo Villani (Philippi Villani Liber De Origine Civitatis Florentiae, ed. G. C. Galletti, Florence, 1847, p. 35) who, for instance, speaks of Giotto as "non solum illustris famae decore antiquis pictoribus comparandus, sed arte et ingenio praeferendus . . .", since the figures he had painted so closely approximated nature that they appeared to live and breathe. The first version of Villani's work was written in 1381/82, Dondi's letter not long after 1375. The proximity of the two dates indicates that the reason of the difference in opinions may be attributed to important outside events which took place at that period. For Villani at any rate, the fact that people of such outstanding qualities were born at Florence was by no means fortuitous, for he maintained that the city had been founded by Caesar, and regarded its eminent personalities, e.g. Dante, as descendants of the Roman colonists (Cf. Villani, ed. cit., p. 8). His writing radiates extraordinary self-assurance and, looking for its reason, we must inevitably recall the quite peculiar political situation of the city at the turn of the 14th and 15th centuries.

With the help of Hans Baron's excellent book (The Crisis of the Early Italian Renaissance, I—II, Princeton N. J., 1955) it is relatively not too difficult to find our way in the complex sequence of events. It is clear that, as from the eighties of the 14th century, the relations between Guelph Florence and Ghibelline Milan were put on a new footing. The former became a bastion of bourgeois freedom and the independence of the Central Italian city states, while the latter opposed her as the representative of absolutism. The part played by Florence became even more emphatic, and her political situation increasingly critical, after the accession of Giangaleazzo Visconti (1385) when the Milanese striving for centralisation came still more to the fore, resulting — by the turn of the century — in the almost complete isolation of the city on the Arno which was opposing the tyrant. Not only Pisa, Siena, Lucca and Perugia, but also the more important Central Italian cities, and finally even the last ally, Bologna, joined the Milanese block. Now, the feature of especial interest for us is that Florence was aware that she was fighting not only for her own freedom but also for that of the neighbouring territories: ". . . pro libertatis nostrae defensione ac libertate populorum, quos tam grave iugum opprimit. . ." — so the Florentines wrote in a manifesto directed against Milan (Ed. Muratori, Rerum Italicarum Scriptores XVI, p. 817). Florence knew that she, as heir to the true traditions of republican Rome, was worthy to fight this battle. It was, after all, the bourgeois freedom that had flourished in the *respublica*, which had made it possible for the „*virtù Romane*" to develop in full, and the liberal arts to prosper. Then, too, tyranny had blocked the path to further development. (Cf. Leonardo Bruni, Laudatio Florentinae Urbis, ed. Th. Klette, Greifswald, 1889, p. 93.) Since the parallel development of the political and cultural life of Florence is constantly stressed by the contemporaries themselves, it is perhaps justified to extend this comparison to the field of visual arts. We are encouraged in doing so by the opinion of Villani; Cino Rinuccini's "Risponsiva" of 1402—1403, in which he definitely states that Giotto ". . . non solo Cimabue moderno ma gli antichi Scopa, Policleto e Prassitele avanzo", also confirms this assumption. (Risponsiva alla Invettiva di Messer Antonio Luscho, ed. D. Moreni, Florence, 1826. p. 246.) Rinuccini goes on to point out that there is no other city, not only in Italy but in the whole world, where in literature and the (liberal) arts, strategy, and trade, moreover in painting, results commensurable with those of Florence would have been reached in such a brief space of time.

Since the author of the "Risponsiva" was no educated humanist but merely a simple citizen, it seems safe to say that also the city's public opinion held Florence to be the centre of culture, resplendent in the glory of a new Athens (cf. Rinuccini, ed. cit., p. 247). We therefore believe that

this practically unlimited self-assurance should also be taken into account as an important component of the artists' creative desire, when examining the effect of classical models in the sphere of visual arts. The Tuscan sculptor, and even more the painter, cannot have found so many antique relics in his environment as would have been able to considerably transform his style in the course of the 14th century. Poetry and oratory, when gradually evolving the new philological methods, could not only draw upon the models of Antiquity but were able to convey their message in a language of classical resonance, and it was felt by the artists that, in possession of methods of representation that ,,put reality to shame", they had caught up with, and even overtaken, the Greek art of old. This is, actually, a case of the operation of the law which is termed by Panofsky as the "principle of disjunction". The painter endeavoured to produce a work of antique magnificence not on the basis of originals but of his own imagination and of what he had heard here and there or had read in descriptions of antique art, especially about the illusionistic tricks of the old masters.

He was, moreover, proud that he had not taken over, what he was doing, from others. Even in 1436 Alberti, in his Della Pittura, had this to say: "Confessoti, se a quelli antiqui, avendo quale aveano chopia da chi imparare et immitarli meno era difficile salire in cognitione di quelle supreme arti, quali oggi annoi sono fatichosissime, ma quinci tanto più el nostro nome più debba essere maggiore, se noi sanza preceptori, sanza exemplo alchuno truoviamo arti et scientie non udite et mai vedute." (Ed. Janitschek, pp. 47—49.) For the Florentine artist a significant work of art was, in a sense, also a political act and a moral and philosophical attitude, with which he proclaimed the glory of the city. This is shown by several other statements of Alberti or, for example, by what Giannozzo Manetti wrote of the Dome of Florence. (Cf. E. Garin, Filosofi italiani del Quattrocento, Florence, 1942, p. 238.) We therefore believe that the political considerations of the city may have, at least indirectly, appreciably influenced even the formal appearance of the works: they could enhance the effect of classical art, but could — under particular circumstances — also reduce its attraction. (Cf. "Invettiva contro a certi caluniatori di Dante . . . composta pello . . . Cino di messer Francesco Rinuccini", ed. A. Wesselofsky, in: Il Paradiso degli Alberti, Bologna, 1867, II, pp. 303—316, and H. Baron, op. cit., p. 260 ff.).

In the second chapter of his book, Panofsky compares the picture of the Renaissance, as presented by him, with the "renascences" preceding the 15th century. He affirms that, after the downfall of the Roman Empire, it was not a process of continual estrangement that followed but rather a phenomenon akin to undulation which now came nearer to and then withdrew from antique tradition. He hence deduces one of the basic theses of his book that, although we cannot speak of Renaissance in the true sense of the word prior to the 15th century, the classical heritage had never submerged into complete oblivion but was always latent during the development of mediaeval art.

Analyzing the art of Carolingian renovation, Panofsky draws particular attention to the appearance of the personified creatures of classical imagination and to the fact that they are divorced from their original context, but presented in accordance with their original nature, mainly in the smaller works. Antique motifs played a similar part in respect to their application during the period of the so-called "Ottonian Renaissance." The stock of motifs was, however, now richer and, apart from those of early Christian and Carolingian origin, it was enriched by Byzantine sources also. The situation is quite different in the case of the "twelfth century proto-Renaissance" which is sometimes set against that of the 15th century and treated as the true age of renascence. (Cf. C. H. Haskins, The Renaissance of the Twelfth Century, Cambridge, Mass., 1927, and J. Boulenger, Le vrai siècle de la Renaissance, ,,Humanisme et Renaissance", I, 1934. p. 9. ff.) It developed in those parts of the Mediterranean where the classical traditions still formed a really important element of culture, where the artistic heritage had not ceased to exercise a direct effect on the people, and where the emerging new art strove to influence also the wide masses of population.

The first monumental relics render the classical antecedents either completely transformed by their heightened expressiveness or, on the contrary, as practically soulless copies. The sculptor handles his work as inert matter he can shape in this way or that, but which nevertheless retains its compact, material entity and does not change into an organically constructed being. In the course of the early Gothic, however, this "surface classicism" had developed into an "intrinsic classicism". The masters were now no longer in need of a direct model, for they were able to express themselves independently in the language of classical sculpture. Parallel with the movement that was unfolding in the visual arts, a similar development commenced in literature, leading to the production of works in such fascinatingly perfect Latin as some of the poems of Marbod of Rennes or Matthew of Vendôme. This mediaeval humanism flourished exactly in those places which the development of the "proto-Renaissance" had by-passed, and where those interested in the classical past sought, according to Panofsky, not so much a practically utilizable tradition but rather an ideal to be admired, waxing almost sentimental over it, or occasionally approaching it with the interest of an archaeologist in search of curios. Nevertheless, the two movements agreed in that the antique original, whether a particular figure or a personified idea, was not left unaltered but restated in a suitable religious interpretation. The figure of Heracles became that of Fortitude, Terra became Luxury, Venus Pudica was Eve, and so forth. Classical concepts and classical narratives were on the other hand, represented independently of their original appearance, in an environment such as the artists imagined in accordance with the customs of their own times or with verbal descriptions. This is the "principle of disjunction" to which reference has already been made in a different context, and which is one of the essential features of proto-humanism and the proto-Renaissance. The early "revivals" had dismembered the heritage. The reassembly of the scattered elements into an organic whole was the task of the Italian Renaissance of the 15th century.

Another important thesis of Panofsky's book is that all the revivalist movements which preceded the Italian Renaissance had an individual character. True, the Carolingian renovation was comprehensive in its intentions but affected only the uppermost strate of society; its artistic manifestations, too, were mainly evinced in valuable objects, accessible but to the few. The revival of the 11th and 12th centu-

ries, while trying to influence the masses, was not effective in every sphere of cultural life and showed moreover considerable interior divergences in respect of its aims in art and literature. Despite their particular characters, a common feature may nevertheless be observed in all mediaeval revivals: antique tradition was at the disposal of each of them; it was regarded as an ever-present heritage, a valuable but somehow dangerous treasure which the very fact of possession had brought into a proximity that was independent of past centuries. The Renaissance, on the other hand, created a historical perspective between itself and the classical past which, thus, became a desired ideal instead of an actual property. "The Middle Ages had left antiquity unburied and alternately galvanized and exorcised its corpse. The Renaissance stood weeping at its grave and tried to resurrect its soul", writes Panofsky in a very telling passage.

When and how did that new period begin which placed the centuries that had elapsed since the fall of the Roman Empire behind itself, and thus made of them a "middle" age? However reluctant we may be, in possession of our existing conception of the development of arts, to qualify any phenomenon or individual artist as "the first", we must agree with Vasari who — on the basis of the character of their works — pointed to first beams of light (i primi lumi) in the fields of architecture, sculpture and painting. Only, Panofsky adds, these three branches of art showed considerable differences: while Cimabue was followed by a development hallmarked with the names of Giotto and Duccio, the endeavours of Arnolfo di Cambio and of Nicolo Pisano were forced back by the Gothic counter-influences emanating from over the Alps. Although a similar Gothic reaction could be felt in opposition to Giotto's art (Cf. M. Meiss, Painting in Florence and Siena after the Black Death, Princeton, N. J., 1951), its fruits continued to develop not only in Italy but in the whole of West-European art.

Despite their differences, the endeavours of Giotto and Duccio agreed in that they both strove to solve the problem of pictorial space, a truly decisive innovation. Panofsky, who — in a highly significant early article ("Die Perspektive als 'symbolische Form' ", Vorträge der Bibliothek Warburg, 1924—25, p. 285 ff.) — first drew attention to the historical significance of artistic perspective and showed its connection with other spheres of intellectual life, now briefly summarizes his present views on the attempt of trecento painters to represent space. In his view, it is in the art of Giotto and of Duccio that the pictorial plane once more opens up like a window through which we may see a part of the real world, as opposed to the mediaeval conception which considered the visual field of painting to be an impenetrable, plane surface. However, as soon as pictorial design strove to follow the example of vision, it had to resort to optical theory and had to take care that the arrangement of objects in space should take place according to laws identical with those of the sight. Panofsky points out that the construction, probably discovered by Brunelleschi, rested on two fundamental optical premisses — firstly that the eye and the object seen were joined by straight visual rays (which form the visual pyramid), secondly that the shape and size of the perceived picture was determined by the appropriate position of these rays. It was from these facts that the assumption, basically new in comparison to both the mediaeval and the antique theories of art, was deduced that "a correct perspective representation can be obtained by projecting the objects onto a plane intersecting the visual pyramid . . ."

Panofsky's theory that perspective in antique painting was determined by the concept of the visual picture formed on a curved surface has recently been severely criticized by certain authors (Cf. D. Gioseffi, Perspectiva Artificialis. Per la Storia della Prospettiva. Spigolature e Appunti. Trieste, 1957, and the review of this book by M. H. Pirenne in The Art Bulletin, XLI, 1959, p. 213 ff., and D. Gioseffi', Complimenti di prospettiva I—II, in Critica d'Arte XXIV. 1957, XXV—XXVI, 1958). The decision of this problem rather concerns, however, the history of optics. From the point of view of art history it is perhaps not superfluous to point out in connection with another problem that though there can be no doubt of the importance of the above optical axioms for modern perspective, they may, if isolated, give rise to misunderstandings in the given context.

We call Brunelleschi the father of perspective, but his discovery undoubtedly had its antecedents, partly in the "disjecta membra of classical perspective" as Panofsky calls them, partly in the illusionistic tricks developed by the masters of the trecento. The "proto-perspective" of Giotto and Duccio had not much to do with contemporary optical theory. Whether it is the objects in space with their strongly emphasised plasticity, or a flooring divided into squares that were used to help the representation of space in the trecento panels, their execution did not indicate the existence of a consistently applied theory. Even a construction such as that seen in Ambrogio Lorenzetti's "Presentation in the Temple" of 1342, is due rather to a further development of the traditional methods of picture construction (cf. the chapter on fresco painting, ch. 67, in Cennini's Il libro dell'arte, moreover W. Überwasser, Von Mass und Macht der Alten Kunst, Strassburg, 1933, p. 49. ff.) than to a conscious search for the vanishing point of a perspective. In point of fact, there is no reason to associate the construction devised by Brunelleschi rather with the work of the students of optics than with the activities of his predecessors. In fact Alberti, whom his truly wide knowledge enabled to apply optical theories for the support of a presumably empirically acquired practice of space-construction, does not employ the term "prospettiva" anywhere in his "Della Pittura". This is surely a fact that prompts thought, but no less worthy of attention is the way in which the contemporary painters adopted the new discovery of the "avant garde" of Florence.

Giovanni di Paolo's picture in the Gallery of the Vienna Academy (St. Nicholas of Tolentino appearing over the Walls of a Town, N°. 1177.) is a good example to show that even as late as the second half of the 15th century did Tuscan panel painters, when the strongly foreshortened network of squares in the foreground converged to a point, assume another more distant vanishing point where other parallels were to meet. A similar procedure may be noted in the less conservative "Maestro dell'Osservanza's" altarpiece representing the Nativity of the Virgin (Asciano, Collegiata). At the pediment of this same panel, on the other hand, where the enthroned Madonna is represented, yet another solution betrays its master's interpretation of the perspective. The painter must have considered that the squares at the edges of the flooring were too much distorted, so that he moved them from their position which had been parallel relative to

the plane of the picture. This naive form of correction indicates that a great part of the painters had not much interest in the optical significance of perspective, and saw in it only a magic means for conveying the sensation of depth. For them — and they included masters like Masolino who was really close to the spiritual focus of the new art — this device for the representation of space could not have essentially differed from the procedures handed down from trecento tradition. At best, they looked upon it as a perfected form, and left the realization of the inherent scientific possibilities to the next generation of painters.

In our view, therefore, this scientific interpretation of perspective coincided with the change that the appropriation of the formal treasury of Antiquity signified for Italian painting in the second half of the 15th century. Prior to this — though the contemporaries, strangely enough, always compared themselves with the masters of Antiquity — we can see the appearance of generally non-classical, even Gothic, figures in the architectural framework of truly classical conception. Panofsky affirms that the generation of artists who worked at the beginning of the 15th century evolved their style "by way of reversion and of cross-fertilization" through the interaction of the Tuscan proto-Renaissance and the other branches of art. The classic elemente predominated to varying extents in the different arts, first in architecture, then in sculpture, while they became formative forces for the style of painting only after the effects of these other branches had been absorbed. It is with this in mind that Panofsky drew up his extremely instructive table wich, by estimating the trends towards classicisation, sheds light on the pace of Renaissance development.

	Italy	*Netherlands*
Maximal change:	Architecture and "Decorative Arts"	Music
	Sculpture	Painting
	Painting	Sculpture
Minimal change:	Music	Architecture and "Decorative Arts"

In the concluding part of his book, the author discusses not only general problems such as the structural differences between the Italian and the northern Renaissance, the modes of adopting antique elements, and the aesthetic approach of Neo-Platonism, but also treats very interesting issues of detail, such as the new interpretation of Botticelli's "Primavera" and Donatello's so-called "Atys-Amorino", or the analysis of Piero di Cosimo's mythography.

The volume finishes — as has been pointed out — with the discussion of the 15th century. It is, thus, not possible to form an idea of the entire work before the appearance of the second part. It is nevertheless certain that the book will be of very great help not only to those interested in the survival of antique traditions but to all scholars concerned with Renaissance art. The extraordinary variety of the sources used and quoted; the notes, easy to manipulate; the precise references, make it possible to use the volume almost like a text-book. Through the novelty of its approach and method it presents, at the same time, a clearly outlined and, we believe, scientifically lasting picture of one of the most decisive changes in the history of art, and of its structural interrelations.

M. Boskovits

Soltész Zoltánné: A magyarországi könyvdíszítés a XVI. században

(Elisabeth Soltész: Buchschmuck in Ungarn im 16. Jahrhundert)

Budapest 1961. Akademie Verlag 195 S. LXXII Tafeln

Dieses Werk ist bahnbrechend auf einem der am wenigsten erforschten Gebiete der Geschichte der ungarländischen Kunst, indem es die graphischen, mit Holzschnitten illustrierten Blätter der ungarischen Bücher des 16. Jahrhunderts eingehend untersucht. Das Interesse für die alten graphischen Künste in Ungarn war nach dem zweiten Weltkriege besonders rege geworden und die Verfasserin dieses Bandes hat sich am Aufschwung der erneuten Forschungen in bedeutendem Masse beteiligt. Ihre schon früher erschienenen Studien führten sie zur monographischen Bearbeitung dieses Themenkreises. Ihre Arbeit liefert wichtige neue Beiträge und Gesichtspunkte zu einer dereinst noch vollständigeren Erfassung der Kunst des in der ungarischen Kunstgeschichte wohl am meisten vernachlässigten 16. Jahrhunderts.

Die Studie gliedert sich in zwei Hauptabschnitte. Der erste Teil führt in die Geschichte der ungarischen Buchillustration des 16. Jahrhunderts ein, der zweite enthält den mit verlässlicher Genauigkeit zusammengestellten Katalog des bearbeiteten Denkmalmaterials. Beide Abschnitte gruppieren ihren Stoff nach den einzelnen Druckereien, die wiederum in chronologischer Ordnung aufgezählt werden. Der geschichtlichen Behandlung gehen zwei einleitende Kapitel voran, von denen das erste auf die Anfänge der Beziehungen zwischen der graphischen Kunst und dem Buch hinweist, das zweite die Verbreitung der Graphik und des Buchdrucks in Ungarn kurz skizziert. Es folgt aus dem Charakter des Werkes, dass es sowohl den Gesichtspunkten der Kunstgeschichte, als auch denen der Geschichte des Buchdrucks gerecht wird, andererseits aber auch durch seine Beobachtungen und Folgerungen die bisher erzielten Resultate beider Wissenschaftszweige in gleichem Masse bereichert. Beim Sammeln ihres Materials konnte sich die Verfasserin nur auf die ungarischen Bibliotheken stützen und es ist sehr bedauerlich, dass sie nicht in der Lage war, ihren Stoff mit den in ausländischen Sammlungen verwahrten Bänden zu vervollständigen. Diese durch äussere Umstände erzwungene Unvollständigkeit setzt indessen weder den Wert, noch die Bedeutung der Monographie herab. Denn die später einmal zu publizierenden alten ungarischen Ausgaben und Bücher dürften die Folgerungen dieses Werkes kaum wesentlich modifizieren, ihre Rolle wird sich vielmehr hauptsäch-

lich darauf beschränken, anhand ihrer Holzschnittblätter unsere Kenntnisse über die graphische Tätigkeit der einzelnen Druckereien zu mehren.

Bezeichnend für das Ganze des Werkes sind die völlige Sicherheit, mit der sich die Verfasserin im Denkmalmaterial zurecht findet, ihre klare und einfache Gedankenfügung, die unbedingt verlässliche Gewissenhaftigkeit und nicht zuletzt ihr überlegenes ästhetisches Wertungsvermögen. Bei der Untersuchung der von den einzelnen Druckereien verwendeten Holzschnitten behandelt Frau Soltész auch die Gründung von Druckereien, ihre Mäzene, ihr Schicksal; sie berichtet über die Drucker und ihre Studien im Ausland; prüft im Detail den Stil der Holzschnitte, forscht nach den Ursprungstypen und Vorbildern und versucht mit der erforderlichen Sicherheit ihre Meister zu bestimmen. In gleichem Masse wendet sich ihre Aufmerksamkeit den figürlichen und ornamentalen Verzierungen, den Illustrationen, Titelfeldern, Rändern, Druckerzeichen, Wappen, Kopfleisten, Schlussvignetten und Initialen zu. Die Behandlung des mit übersichtlicher Klarheit geordneten Materials ist vom richtigen Proportionsgefühl geleitet. Die einzelnen Holzschnitte werden anschaulich analysiert und unter Beachtung der historischen Grundlage sowie der stilistischen Merkmale wird auf die wichtigsten ausländischen, anregenden Quellen dieses Kunstzweiges verwiesen, so auf den Wiener, Basler, Wittenberger und Frankfurter Künstlerkreis der Graphik. Nicht minder richtig werden die bürgerlichen Beziehungen dieses Kunstzweiges aufgedeckt.

Das im Buch präsentierte Material gehört in Gänze der Renaissance an. Wie anspruchslos vom ästhetischen Standpunkt aus die vorgeführten Holzschnitte auch sein mögen, darf ihre historische Rolle, ihr geschmackformender Einfluss auf die Öffentlichkeit nicht unterschätzt werden. Sie berichten neben den tiefreichenden italienischen Wurzeln der ungarischen Renaissance auch über andere, nördliche Zusammenhänge. Auch mit ihren oft ungeschickteren, eher provinzialen Formen sind sie vorzügliche Beweise des breiten Interesses, sowie des mehr globalen, umfassenden Anpassungsvermögens das für die Künste in Ungarn seit jeher bezeichnend war. Sie erweisen sich schon deshalb als sehr lehrreich, weil sie als Vertreter der »Kunst des Alltags« Licht werfen auf die künstlerische Schulung, und auf den durchschnittlichen Kunstgeschmack der Bürger des in drei Teile zerrissenen Landes, dessen Bevölkerung mit den vordringenden Türken in einen Kampf auf Leben und Tod verwickelt war.

Als weiterer Vorzug des Buches schliesst sich dem gut verfassten Textteil der mit minutiöser Sorgfalt zusammengestellte Katalog an. Er gibt eine sichere Basis für die künftigen Forschungen ab und wird hoffentlich auch zur Publikation der in den ausländischen Sammlungen bewahrten holzschnittillustrierten ungarischen Bücher des 16. Jahrhunderts anregen.

Nach Anerkennung der Vorzüge des Buches bleibe aber nicht unerwähnt, was uns in diesem Band abzugehen scheint und was zu ergänzen vor allem Frau Soltész berufen ist. Das Gebiet einer jeden Monographie ist mit festen Konturen umgrenzt, andererseits ist ihr Stoff eingegliedert in der Kette des organischen, nie ruhenden, sich ständig erneuernden Entwicklungsprozesses. Darum darf auch die buchschmückende Kunst des 16. Jahrhunderts nicht aus dieser Entwicklung herausgerissen betrachtet werden, unabhängig davon, was es vor ihr im Lande gab; noch fällt ihre uns näherliegende Begrenzung mit der Jahrhundertwende genau zusammen. Sie tritt auf als Fortsetzung und Folge der Kultur der vorangegangenen Epoche und ist zugleich selbst die Grundlage und Vorbereitung der Buchkunst der nachfolgenden Perioden. In diesen Prozess gewährt uns das Buch von Frau Soltész weniger Einblicke, als es zu wünschen wäre. Insbesonders wichtig wären dabei die Folgerungen, die man — mögen sie sich auch als negativ erweisen — daraus über die graphische Kunst Ungarns im vorhergehenden Jahrhundert ziehen könnte. Über die spätgotische ungarische Holzschnittkunst haben wir fast keine Kenntnisse. Nichts ist uns aus dieser Zeit erhalten geblieben und lediglich eine, die Holzschnittarbeiten eines Paulaners und Holzschneiders namens Antal erwähnende schriftliche Quelle des 15. Jahrhunderts erinnert daran, dass die Pflege dieses Kunstzweiges unter den Künsten unserer Heimat nicht gänzlich unbekannt gewesen sein dürfte.

Nachdem der ungarische Holzschnitt des 15. Jahrhunderts unbekannt ist, war es für Frau Soltész nicht möglich, nach den lokalen Grundlagen des von ihr bearbeiteten Materials zu suchen und den Buchschmuck des 16. Jahrhunderts der Geschichte des Holzschnittes in Ungarn einzureihen. Ihre summierende Feststellung, demnach die graphischen Verfahren bei uns auch dann schwer heimisch geworden wären, als sich der Buchdruck schon längst eingebürgert hatte, darf, obzwar sie mit Bezug auf die vorangehende Epoche von negativem Resultat ist, in Anbetracht ihrer Folgen dennoch nicht unbeachtet bleiben.

Das Fehlen gewisser künstlerischer Erscheinungen, die Kraftlosigkeit von künstlerischen Prozessen können für das ganze kulturelle Leben eines Landes genau so bezeichnend sein, wie der Reichtum, die virulente Lebenskraft anderer Kunstzweige. Wir wollen hier beispielshalber auf die gegensätzliche Parallelität zwischen der spätgotischen Graphik und der Goldschmiedekunst in Ungarn verweisen. Es würde hier freilich zu weit führen, untersuchten wir eingehender, was die Ursachen der Erscheinung waren, dass sich die ungarländische Kunst des 15. Jahrhunderts gegen die verschiedenen Zweige der Graphik so gleichgültig verhielt, und dank welcher Komponenten im Lande zugleich, und auch schon früher, eine sehr bedeutende Flügelaltarkunst und eine besonders reiche Blüte der Goldschmiedekunst entstehen konnte. Wir vermissen diesbezüglich die Ansicht der Verfasserin, und ihre etwaigen Hypothesen. Hat sie aber aus kluger Besonnenheit auf die Aufstellung stets bestreitbarer Hypothesen verzichtet, so hätte sie auf anderem Wege versuchen können, ihr Material an lokal Vorausgegangenes anzuknüpfen. Die Analyse der einzelnen Ziermotive, das Suchen nach Analogien auf den Denkmälern der ungarländischen bildenden Kunst und Kunstgewerbes hätten mehr über die lokale Gebundenheit der bei uns so schwer aufkommenden Graphik verraten. Um nur auf ein Beispiel hinzuweisen: in dem von der Druckerei von Sárvárujsziget im Jahre 1541 herausgegebenen Neuen Testament stellt der Holzschnitt von Strutius eine schiefachsig komponierte Kalvarie dar. Der um die vierziger Jahre des Jahrhunderts in weitem Kreis verbreitete Kompositionstypus ist tatsächlich auf das noch aus der Jugendzeit Cranachs stammende Kalvarienbild zurückzuführen; die diagonale Anordnung des Kreuzes ist jedoch auch dem früheren ungarischen Denkmalmaterial nicht unbekannt. Man begegnet ihr auch auf einer der

Tafeln des St. Andreas-Altars von Sv. Ondrej-Liptószentandrás. Vermutlich liegt eine tiefere Gesetzmässigkeit darin verborgen, welche Zierelemente von den in Ungarn und für den heimischen Bedarf arbeitenden Druckereien bevorzugt wurden. Entstammten diese auch nicht unmittelbar dem Zierratvorrat der heimatlichen Kunstgegenstände, so kann ihre Verwandtschaft dennoch als Projektion der nämlichen Entwicklung in der Geschmacksrichtung gewertet werden. Die Renaissancewappen der Holzschnitte dürfen hinsichtlich ihrer Form den übrigen ungarischen Wappendarstellungen der Renaissance angeschlossen werden. Auch die Blumenzier der Initialen der Klausenburger Druckerei (Tafeln XIV—XV) fügt sich — wie auch die Autorin darauf hinweist — gut dem Rahmen der siebenbürgischen Renaissance ein. Auch der frühe Initialstil der Druckerei von Gál Huszár, dessen Schicksal sich so wechselvoll gestaltete, war mit seinem feinen Rankenwerk im Kreis der spätgotischen ungarischen Miniaturmalerei nicht unbekannt (Tafel XXXII). Es wäre somit sehr erspriesslich gewesen, hätte dieses Werk über die Kunst des Buchschmucks im Ungarn des 16. Jahrhunderts auch eine Erweiterung in Richtung der übrigen Denkmäler erfahren.

Die Mängel des Werkes sind keine Fehler. Der klare Aufbau, die logische Ordnung der Darlegung die es vor allem charakterisieren, bilden die sichere Grundlage, auf der später einmal die Teiluntersuchungen unternommen werden können. In der Weiterentwicklung der im Werk bereits erzielten Resultate, sowie in der Materialbereicherung warten auch auf Frau Soltész noch dankbare Aufgaben. Das mit Sorgfalt zusammengestellte Werk erfüllt in jeder Hinsicht seinen Zweck: es erweitert unser Wissen um die Geschichte der ungarischen Kunst des 16. Jahrhunderts mit einem neuen Kapitel.

Die Verwendbarkeit der Monographie ist durch einen ausführlichen Auszug in deutscher Sprache weitgehend gefördert. Ausstattung und Typographie sind geschmackvoll, sie zeugen vom guten Geschmack und vom Sacheifer des Verlags und werden auf jede Weise dem Thema des Werks gerecht. Verbesserungen wären nur beim Umbruch der Bilder zu erwünschen.

D. Radocsay

Zu den böhmischen Beziehungen der Barockskulptur in Ungarn

(Auf Grund der Werke von O. J. Blažiček: Sochařství baroku v Čechách. Praha 1958 und V. V. Stech: Die Barockskulptur in Böhmen. Prag. 1959)

Binnen einer kurzen Zeitspanne sind zwei umfangreiche Werke über die Barockplastik in Böhmen erschienen. Das frühere Werk von O. J. Blažiček erfasst das Ganze der böhmischen Bildhauerkunst des 17. und 18. Jahrhunderts und führt dem Leser jede Stilwandlung, die im Laufe der zweihundert Jahre eingetreten war, vor. Dagegen beschränkt sich das Werk von V. V. Stech auf die Betrachtung des barocken Stils allein. Beide Verfasser haben sich zum Ausgangspunkt die manieristische Kunst des Prager Hofes gewählt, indessen schliesst Professor Stech seine Übersicht mit der Wandlung des Barocks und mit dem beinahe gleichzeitigen Auftreten des Rokokos und des Klassizismus um die Jahre von 1740 ab, während Blažiček auch das Kunstschaffen der Meister des Rokokos und des sich entfaltenden Klassizismus bis in das angehende 19. Jahrhundert mitverfolgt.

Über die verschiedentlich gewählten zeitlichen Begrenzungen des Themenkreises hinaus weichen auch die Bearbeitungen der in beiden Büchern sich deckenden Themenkreise von einander ab. Stech gibt vor allem eine Synthese, eine Zusammenfassung der Erscheinungen zu einem einheitlichen Bild. Blažiček vertieft sich auch in Detailfragen, verschmilzt das Schaffen mehrerer kleiner Meister mit dem sich aus der Kunst der führenden und fortschrittlichen Persönlichkeiten ergebenden Bild, und er ergänzt dieses durch die Vorführung mehrerer namenloser Kunstwerke. Aber Blažiček betrachtet die Kunst Mährens doch nur von dem einzigen Gesichtspunkte aus, in welchem Masse diese von den Prager Meistern befruchtet worden ist, und er lässt somit die lokal auftretenden oder aus der Fremde kommenden Kräfte unbeachtet. Dagegen führt Stech in grossen Umrissen jenen Prozess vor die Augen, während dessen die von Auswärts kommenden Einwirkungen in Prag sich konzentrierten, in Mähren und in der Slowakei dagegen nach allen Richtungen auseinanderströmten und sich ausbreiteten. Was dabei uns angeht, ist es sehr bedauerlich, dass Blažiček nicht auch die Kunst Mährens mit seiner minutiösen, jede Einzelheit ergründenden Forschungsmethode bearbeitet hatte, denn eine gründlichere Erfassung des Kunstschaffens in den uns unmittelbar benachbarten Landteilen hätte uns — wie wir sehen werden — eine wertvolle Hilfe zur Lösung der Probleme zahlreicher Kunstwerke in Ungarn gebracht.

Neben diesen wesentlich unterschiedlichen Auffassungen in den zwei Werken darf man auch an den kleineren Abweichungen in Detailfragen, insbesondere an den Attributionsproblemen nicht achtlos vorübergehen. Denn im Bereich der Meisterfrage und der Datierung vertreten nämlich die Verfasser oft verschiedene Meinungen. Manche dieser Probleme sind auch für uns hochinteressant, da sie auch uns berühren.

Übereinstimmung herrscht indessen bei beiden Verfassern hinsichtlich der Darstellung des Entwicklungsganges der ganzen böhmischen Barockskulptur sowie in ihrer Beurteilung und Wertung der hauptsächlichen Schwerpunktgebiete und hervorragenden Künstlerpersönlichkeiten. Es steht ausser Frage, dass die aus den Niederlanden importierte, künstlerisch sehr hoch stehende höfische manieristische Skulptur in Prag lediglich eine Episode war und keine tieferen Wurzeln schlug. Man kann zwar nach der Schlacht am Weissen Berg und während des dreissigjährigen Krieges nicht von einem grösseren Kunstschaffen sprechen, aber dennoch verliehen die aus verschiedenen Richtungen zuströmenden Impulse der Skulptur des Barocks einen anfänglichen Schwung dessen Kraft auch in der Folge wirksam blieb.

Der Prager Holzschnitzer Ernst Heidelberger, der den statuengeschmückten Altar für die Kapelle im Waldsteynpalast geliefert hatte, arbeitete unter dem Einfluss der süddeut-



Abb. 1. Detail der St. Joachimstatue. Nagyszombat (Tyrnau). Zweite Hälfte des XVII. Jahrhunderts



Abb. 2. Hieronymus Kohl: Der hl. Apostel Thomas. Prag. St. Thomas-Kirche. 1684



Abb. 3. Der hl. Judas Taddäus, Apostel. Nagyszombat (Tyrnau). Zweite Hälfte des XVII. Jahrhunderts



Abb. 4. Kreis von Ferdinand Maximilian Brokof: Kreuzabnahme. Skalka. Kloster von der hl. Maria-Magdalena. Erstes Drittel des XVIII. Jahrhunderts



Abb. 5. Johann Nachtigall: Pietà. Csicsókeresztúr. Um 1750



Abb. 6. František, oder Jiří Pacák: Pietà. Poličká. Röm. kath. Kirche. Um 1737



Abb. 7. Zirc, ehemalige Pfarrkapelle, Pietà. Erste Hälfte des XVIII. Jahrhunderts



Abb. 8. Ignác František Platzers Werkstatt: Hl. Anna. Prag. St. Jakobskirche. 1782

schen Holzskulptur. Dagegen begegnet man um 1650 in der Person des aus Süddeutschland stammenden Steinbildhauers Johann Georg Bendl einem Vermittler des italienischen Barocks. Dem verfeinerten und gekünstelten Manierismus zutiefst abhold, war sein monumentaler, von ernstem Realismus beseelter Stil von grossem Einfluss auf den im übrigen nur zweitrangigen Hieronymus Kohl, einem Schüler Heidelbergers in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Auf der Grundlage ihres Schaffens entwickelte sich und reifte auf ihren Gestalten das Bildhauerhandwerk zu selbständiger Skulptur, zu künstlerischer Höhe heran.

Gleich mit diesem ersten Künstlerkreis haben wir uns näher zu befassen: mit dem für den Waldsteynpalast arbeitenden Heidelberger, seinem Schüler Kohl und dem für die Salvator-Kirche der Jesuiten in Prag nebst den Statuen der Fassade auch Stuckplastiken herstellenden Bendl. Eine vergleichende Betrachtung der Kunstdenkmäler lässt nämlich die offensichtliche Ähnlichkeit zwischen einigen Fassadenfiguren der Jesuitenkirche in Tyrnau (Trnava, Nagyszombat), den Statuen Bendls in der Salvatorkirche, sowie denjenigen ebenfalls der Fassade, die Kohl für die Thomaskirche zu Prag verfertigt hatte, erkennen (Abb. 1, 2, 3.). Dieselben ernsten, wuchtigen und würdevollen Gestalten kommen überdies auch noch aus Stuck gebildet auf dem Triumphbogen des letzten Kapellenpaares in Kircheninnern von Tyrnau sowie auf dem, vom Mäzen derselben, dem Propst von Neustadl (Nové Mesto nad Váhom, Vágujhely) Jakob Hasskó bestellten Altar der Kapelle des dortigen Propsteipalastes vor. Neben der vollkommener Ähnlichkeit in den Proportionen, Bewegungen und Gewandfaltenbehandlung fällt auch die Gleichheit der Aufstellung sofort ins Auge. In mit Rundbogen abgeschlossenen Nischen sind die Fassadenfiguren in Tyrnau, die Hauptfiguren des Altars von Neustadl, sowie Kohls Prager Skulpturen aufgestellt. Das Halbrund der Nischen füllt Muscheldekor aus und wird durch ein Gurtgesims von der glatten Rückwand getrennt. Sucht man nun nach Belegen für eine mögliche Identität des Meisters hinsichtlich der Werke in Tyrnau und Prag, so kann man dazu auf zwei Wegen vorgehen. Der eine führt über einen der in Tyrnau tätigen Baumeister, Pietro Spazzo, der vordem auch am

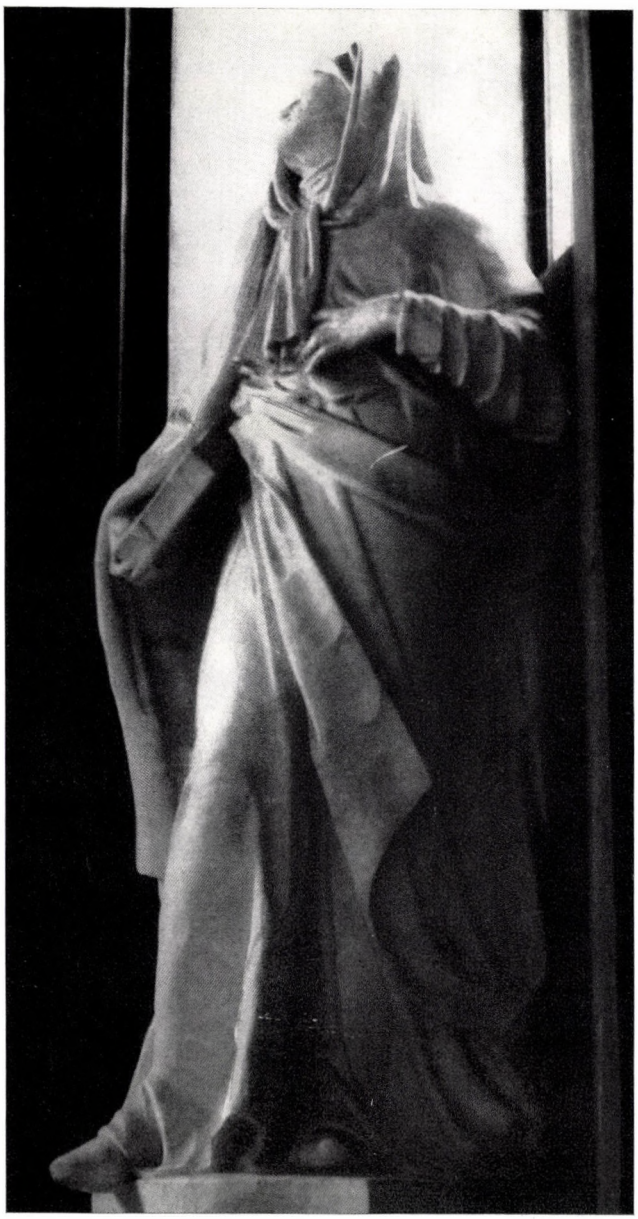

Abb. 9. Statue der hl. Anna des Hauptaltars in Ercsi. 1767

Waldsteyn Palast in Prag, vermutlich noch mit Heidelberger, dem Meister Kohls, gearbeitet hatte. Freilich war Spazzo nicht mehr am Leben († 1644), als die Skulpturen in Tyrnau begonnen werden konnten; sicherlich dürfte aber auch dem Schüler Heidelbergers diese Arbeitsmöglichkeit in Ungarn zur Kenntnis gelangt sein. Als zweiter Vermittler wäre der aus Mähren stammende Kunstmäzen, Jakob Hasskó in Betracht zu ziehen. Nun besitzt man urkundliche Nachrichten nur über jenen Teil der an der Kirche in Tyrnau ausgeführten Arbeiten, deren Kosten von der Familie Esterházy getragen wurden. Anlässlich der vor kurzem durchgeführten Kirchenrestaurierung kamen am letzten Kapellenpaar die Hasskó-Wappen zum Vorschein, also gerade an jenen, deren Stuckdekoration von denen der auf Bestellung der Esterházy teils früher, teils auch später verfertigten, auch dem Meisternamen nach bekannten Stuckarbeiten abweicht, doch den erwähnten Stuckfiguren in Neustadl gleicht. Aber gerade über diese fehlen uns die archivalischen Daten, ebenso wie über den Figurenschmuck der äusseren Fassadennischen. Es ist daher nicht ausgeschlossen, dass auch letztere dann entstanden sind, als die Jesuiten nach dem Tod von Miklós Esterházy noch nicht die Gunst seines Sohnes Paul gewonnen hatten und in der Zwischenzeit vom Propst Hasskó die noch fehlenden und an die Reihe kommenden Kunstwerke für ihre Kirche erhielten. Aus Mähren stammend, dürfte sich aber Jakob Hasskó naturgemäss an Prag, dem damaligen Kunstzentrum von Böhmen gewandt haben.

Mit demselben Meisterkreis dürfte sich nach der Mitte des 17. Jahrhunderts auch Miklós IV. Pálffy, Herr der Burg von Bibersburg (Červeny Kameň, Vöröskő) in Verbindung gesetzt haben, denn der im Schlosshof stehende und mit seinem Wappentier geschmückte Brunnenbau ist ein zwar bescheidenerer, doch sehr naher Verwandter der Bendl'schen und Kohl'schen Brunnen in Prag. Auch diese Beziehung konnte leicht zuwege kommen, wenn man daran denkt, dass die Gemahlin des Miklós Pálffy, Maria Eleonore, eine geborene Harrach war.

Auf Grund der Stilverwandtschaft nahmen wir schon früher die auch im zusammenfassenden Werk Stechs erwähnte Mitwirkung des Brünner Bildhauers Jan Christian Pröbstel, am Ende des 17. Jahrhunderts, an den unvollendet gebliebenen Grabmalfiguren der Familie Esterházy in Pressburg an (Bulletin du Musée des Beaux Arts. 13. 1958. 53. u. f. S.) Darum ist es sehr zu bedauern, dass die Teilforschungen Blažíčeks uns nichts Näheres über diesen Meister erfahren lassen.

Das Kunstschaffen der zwei führenden Persönlichkeiten Ferdinand Maximilian Brokof (1688—1731) und Mathias Bernard Braun (1684—1738) zu Beginn des 18. Jahrhunderts, bedeutet die Glanzperiode der monumentalen Barockskulptur Böhmens. Durch seinen ebenfalls Bildhauer-Vater war Brokof der Abstammung nach ein Zipser. Abgesehen von dieser einzigen auf Tatsachen beruhenden Angabe, liess sich bisher, leider kein unmittelbarer Zusammenhang zwischen diesen zwei grossen Künstlerpersönlichkeiten und im ehemaligen Ungarn befindlichen Kunstwerken nachweisen. Nur die Schöpfungen ihrer Nachfolger fanden bei uns Widerhall.

Stech verweist eine Pietà-Gruppe im Maria-Magdalenen-Kloster zu Skalka bei Mnisek aus dem ersten Drittel des 18. Jahrhunderts in den Kreis Brokofs (Abb. 4.). Demselben Pietàtypus begegnet man später auch bei uns in mehreren



Abb. 10. Philipp Jakob Prokop: Statuengruppe des Glaubens. Pereszteg. 1807

Exemplaren. Das erste gelangte angeblich schon zur Zeit des Rokoko durch einen aus Böhmen stammenden Stifter in die Kapelle zu Tét-Szentkut in Transdanubien. Die zwei zeitlich in der Reihe folgenden Stücke gerieten auf unbekannte Weise zu zwei von einander ganz unabhängig wirkenden einheimischen Meistern. In 1755 schuf der in Erlau (Eger) tätige Mihály Singer für die dortigen Servitenmönche eine dem böhmischen ganz ähnliche Darstellung und beinahe zur gleichen Zeit schnitzte in Siebenbürgen János Nachtigall denselben Typus für die Kirche in Ciceu-Cristur (Csicsókeresztur) (Abb. 5.).

Die in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Böhmen wirkende Familie Pacák hält man für Brauns Nachfolger. Die Pietà-Gruppe des Kreuzweges in der Kirche von Polička schreibt Stech unter den Mitgliedern dieser Familie dem František zu, während sich Blažíček eher Jiří zuneigt. Stech datiert die Arbeit in das Jahr 1737, Blažíček hält sie auf Grund einer von Antonio Montauti in 1732 ausgeführten und im San Giovanni in Laterano zu Rom befindlichen Pietàkomposition ähnlicher Auffassung für ein späteres Werk. Zur Entscheidung der Meisterfrage können wir uns selbstverständlich nicht äussern, doch hätten wir hinsichtlich der böhmischen Datierung, sowie der Verbreitung des Typus im Zusammenhang mit einem völlig gleichen Stück in Ungarn einiges zu bemerken. Das späte Werk Antonio Montautis kann für eine zehn oder gar zwanzig, dreissig Jahre frühere

oder spätere Datierung eines zweifellos dem 18. Jahrhundert angehörenden Kunstwerks nicht als Grundlage dienen. In diesem lebt vielmehr eine zwar ebenfalls in Italien heimische, doch schon in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ausgereifte und in ganz Europa verbreitete Lösung beharrlich fort. So frühzeitig schon, also im Jahr 1589 findet man sie in Paderborn, in der Schöpfung des Heinrich Gröninger wieder, dann begegnet man ihr im Gemälde einer Votivtafel aus 1593 in der Kirche von Leden in Brabant, sodann in einem von Domingo de Vidarte, dem Schüler des eine Zeitlang in Italien weilenden Juan de Ancheta, im Jahre 1600 verfertigten Altarrelief der Kathedrale von Pamplona, schliesslich in Lwow, in der Boim-Kapelle, als dem aus dem Jahr 1609 stammenden Werk des Wroclawer Johann Pfister, um gerade nur auf die zeitlich frühesten und örtlich von einander am entferntest liegenden Beispiele hinzuweisen. Wir unterlassen diesmal die Aufzählung der mindestens noch fünfzig weiteren, teils namenlosen, zum Teil aber auch dem Meisternamen nach bekannten, hauptsächlich aus Plakettreliefs bestehenden Schöpfungen. In der Reihe dieser Werke gehören die Statuen der Familie Pacák und die im ungarischen Zirc befindliche Pietà-Darstellung zu den spätesten Schöpfungen (Abb. 6. 7.). Für beide war aber das in Lwow befindliche Werk des Johann Pfister von gleich massgebender Bedeutung. Wir glauben, dass dieser während seiner Lehrzeit und durch die Vermittlung der am sächsichen Hof tätigen italienischen Meister zum Prototyp dieses Werks gelangt sein dürfte. Pfisters Sohn war ebenfalls Bildhauer, sein Bruder Goldschmied und ein Angehöriger dieser Familie noch in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts tätig. Dieser Kreis mag den seit so langem schon beliebten Typus den Bildhauern der Familie Pacák vermittelt haben, und auch von diesen dürften die vom schlesischen Heinrichau nach Zirc in Ungarn übersiedelten zisterzienser Mönche ihr eigenes mitgebrachtes Exemplar erhalten haben.

Neben der Familie Pacák zählen auch die aus Tirol stammenden Théný's zu den Nachfolgern Brauns. Von den Théný's hinterliess der in Jaroměř wohnende Gregor bedeutende Werke in Böhmen. Den von Stech Braun selbst zugeschriebenen plastischen Schmuck des Hauptaltars in Stara Boleslav knüpft Blažiček lediglich an die Werkstatt dieses grossen Meisters und bringt mit Gregor Théný in Zusammenhang. Von Johann, dem Bruder Gregors, kennen beide Autoren im ganzen nur ein, in Přeřov, bei Nikolsburg (Mikulov) befindliches Werk und man weiss über diesen Meister nur soviel, dass er im Jahre 1721 als Bildhauergeselle in Brünn (Brno) erwähnt wird. Seine in Pest seit längerer Zeit schon bekannten Schöpfungen, so die einstigen Statuen am Hauptgiebel des alten Invalidengebäudes, des heutigen Rathauses (1735—1736) und die vergoldeten Holzfiguren (1740—41) am Hauptaltar der Servitenkirche haben nichts mehr von der ehemaligen kraftvollen Monumentalität, der leidenschaftlichen Bewegtheit und malerisch gelockerten Formenwelt der Braun'schen Skulptur.

Etwas mehr erfährt man über den ebenfalls aus Mähren stammenden Bohumír Gottfried Fritsch. Stech erwähnt ihn als den Vertreter der Wiener Richtung, der den neuen klassizistischen Stil in die Skulptur Böhmens gebracht hat, und er schliesst mit ihm seine Behandlung des Barocks. Blažiček erkennt dagegen nur die auch schon früher den Werken von Fritsch zugerechnete, in Holešov befindliche Altarplastik mit der Darstellung der Ölbergszene als sein sicheres Werk an, während Stech auch die Schutzengelgruppe in Černý Kostelec auf Grund der Stilverwandtschaft beider Werke für seine Schöpfung hält, obgleich die diesbezüglichen schriftlichen Quellen lediglich nur soviel angeben, dass die Gruppe für Anna Maria von Savoyen von einem »Wiener Bildhauer« verfertigt wurde. Blažiček führt zwar auch noch eine weitere Quellenangabe an, gemäss welcher Fritsch auch in Vranov für die Familie der Savoyen an Donners statt gearbeitet hätte, doch er bezweifelt, dass die erwähnte Schutzengelgruppe ein Werk von Fritsch wäre. Dennoch scheinen die Schöpfungen in Holešov und Černý Kostelec in der Tat einander sehr nahe zu stehen, und besonders scheint die letztere eine frühere Hypothese von uns bezüglich einer Tätigkeit von Fritsch in Ungarn zu erhärten. Die obenerwähnte Nachricht über eine Beziehung zwischen Fritsch und Donner ist nämlich nicht die erste, denn bereits die Literatur des 18. Jahrhunderts gedenkt seiner als eines Schülers von Donner in Pressburg. Im dortigen Denkmalmaterial sind die Engelfiguren am Giebel des Hochaltars in der Kirche der Elisabethinerinnen so kühl klassizistisch empfunden, dass sie sich völlig dem Stil von Fritsch nähern, der die klassizistische Wendung Donners noch weiter entwickelt hatte. Über den Altar von Holešov hinaus zieht der Schutzengel in Černý Kostelec die erhalten gebliebenen Statuenfragmente des ehemaligen Hochaltars von Fünfkirchen (Pécs) entschieden an seine Seite und in den Kreis von Fritsch (Blažiček Abb. 274. — Stech Abb. 195. — Aggházy: Barockplastik in Ungarn. Abb. 176.).

Im Klassizismus des anderen, seiner Ausbildung nach dem Kreis Donners angehörenden Meisters, Ignac František Platzers, ist von der spielerischen Kunst des Rokokos und der Wucht des Barocks mehr erhalten geblieben, als bei Fritsch. Den seiner Werkstatt zugesprochenen Altarfiguren von Joachim und Anna in der Prager St. Jakobskirche dürfen die aus 1767 stammenden Figuren der gleichen Heiligen am Hauptaltar der Kirche von Ercsi zur Seite gestellt werden (Abb. 8, 9.). Allerdings fehlt ihnen die für František Platzer so bezeichnende feine Oberflächenfurchung der einzelnen Gewandpartien; doch es kann nicht geleugnet werden, dass sowohl im Gesamtaufbau der Gestalten, als auch in ihren Bewegungen eine engste Verwandtschaft besteht, zumal es auch anderswo sichere Platzerwerke gibt, denen die gefurchte Oberfläche abgeht.

Zum Abschluss sei noch im Zusammenhang mit Ungarn Filip Jakub Prokop erwähnt, der Nachfolger Donners in zweiter Linie, dessen zahlreiche bei uns erhaltene und ausgeführte Aufträge schon seit langem bekannt sind. Seine Wirksamkeit reichte von Pressburg bis Steinamanger (Szombathely), Pápa, ja sogar bis nach Kronstadt (Brassó, Brasov) und Hermannstadt (Nagyszeben, Sibiu) und endete, in das 19. Jahrhundert hinübergreifend, mit der schon völligen und restlosen Entfaltung des Klassizismus, z. B. in seinem Werk in Pereszteg im Jahre 1807 (Abb. 10.).

Man darf also die Beziehungen, die zwischen der Skulptur in Böhmen und Ungarn im 17. und 18. Jahrhundert bestanden, als beinahe dauernd bezeichnen. Wenn auch nicht einzig und ausschliesslich, so haben dennoch neben anderen fremden Einflüssen auch aus Böhmen zahlreiche hochwertige Kunstwerke ihren Weg zu uns gefunden, ganz besonders zu Beginn der barocken Entwicklung. Demgegenüber hat das damalige ungarische Kunstzentrum Pressburg (Bratislava, Pozsony) der im Kunstschaffen von Brokof und

Braun gipfelnden, bei uns leider nie erreichten barocken Bildhauerkunst Böhmens die neue Kunstrichtung gewiesen. Nach Pressburg ging und bildete sich Fritsch, der erste Vertreter des Klassizismus in Böhmen, im Kreise Donners aus. Nach ihm spielte das ungarische Gebiet zwar wieder nur die Rolle des Übernehmers, doch sollte die den weiteren Fortschritt bedingende Befruchtung sowohl für Böhmen als auch für Ungarn von der einzigartigen Persönlichkeit Donners ausgehen.

MARIA G. AGGHÁZY

Zádor Anna: Pollack Mihály (1773—1853)

(Anna Zádor: Michele Pollack (1773—1853) Editrice dell'Accademia, Budapest 1960, 514 p. 294 fig, 2 carte)

Si tratta di un eccellente saggio che presenta argomenti del più largo interesse offrendo non solo una esauriente e varia biografia di Michele Pollack, uno dei nostri più eminenti architetti, ma illustrando anche, attraverso la persona e le opere del grande architetto, la formazione e la potenza espressiva dell'architettura neoclassica ungherese, con le sue particolarità e i suoi pregi nonchè la sua parte e la sua importanza nella storia dell'architettura del nostro Paese. Si estende, inoltre, all'esame del contenuto ideale dei monumenti, degli avvenimenti storici e dei mutamenti sociali. Con una larga erudizione e con un sistematico lavoro di ricerche l'autrice scopre i fattori — fino ai dati apparentemente meno significativi — che possono recare un contributo alla conoscenza della personalità e dell'opera del grande artista.

È da apprezzare in questo lavoro la chiarezza e la severa obiettività palesi nella struttura e nella giusta ripartizione della materia. La valutazione quasi razionale e la classifica sono convalidate dalla sicurezza con cui l'autrice domina l'ingente materiale raccolto nelle sue ricerche. La sua forza e la sua virtù stanno nella coerenza logica e nella misura che la inducono a rinunciare ad ipotesi apparentemente accettabili e a conclusioni brillanti per le quali le manchi la documentazione. Il metodo di indagine storico-critica di questa monografia è veramente esemplare. Non sorpassa mai i limiti delle possibilità reali e anche nelle attribuzioni si vale raramente di soluzioni fondate sulla critica stilistica, da accettare sempre con riserva. Spesso la Zádor pone delle domande, fa sentire le opinioni contrarie per rispondere decisamente rassicurandosi e dissipando ogni ulteriore incertezza.

L'eccellente studio del I capitolo che introduce la biografia è nello stesso tempo una base sicura per i seguenti capitoli. La Zádor riassume con molta acutezza le varie forme di manifestazione dell'epoca di transizione che precede il classicismo europeo nei singoli paesi, i suoi moventi ideologici e le sue condizioni di sviluppo che, con varie differenze di tempo e di luogo, si concluderà infine in uno stile unico.

Non esiste forse un altro problema stilistico che abbia suscitato tante controversie e abbia dato luogo a tanti pareri diversi come appunto quello del classicismo. L'autrice espone con serenità obiettiva i suoi argomenti indicando, come fattore di primaria importanza, il totale distacco del nuovo indirizzo dall'architettura del passato. Un passo singolare, certo, e una svolta radicale dello sviluppo verso il nuovo; ma in quell'epoca, nella tensione generale degli spiriti, i problemi si risolvevano con forza elementare e con mezzi radicali. Nel campo dell'architettura si perseguiva un nobile fine: purificare radicalmente quest'arte decaduta, che si dibatteva in una crisi creata dal tramonto del feudalesimo.

Un susseguirsi quindi di urti dinamici e un alternarsi delle idee della rivoluzione francese, del feudalesimo, della lotta per la conservazione dei privilegi nazionali: illuminismo; assolutismo; guerre di conquista; lotte per l'indipendenza; aspirazioni nazionali; sistema coloniale; servitù della gleba; rafforzamento della borghesia; tendenze riformistiche e l'inizio del capitalismo a seguito della produzione della grande industria. In tutto questo ribollire di movimenti sociali e nazionali l'unica che cerca un punto fermo d'appoggio è l'architettura la quale di fronte alle tendenze progressiste e alla lotta per l'avvenire guarda invece al passato bimillenario: alla civiltà della società degli schiavi.

Il linguaggio formale dell'architettura classica aveva accompagnato con maggiore o minore efficacia l'arte edilizia fin dagli albori del rinascimento. Le sue leggi severe, la ricchezza delle sue forme hanno però trovato impiego nel passato solo rivalutate ed esercitavano un'influenza moderatrice fra gli eccessi della fantasia barocca. Gli scavi archeologici eseguiti verso la fine del secolo e le pubblicazioni che ne rendono noti i risultati, lo studio della letteratura e dell'arte antica, opere di teoria dell'architettura e principi dell'estetica idealista diedero un valido contributo e un impulso decisivo alla formazione del classicismo. Ma la tensione sempre più palese tra contenuto e forma, ragione e sentimento fu resa più complicata dall'apparire del romanticismo che andava affermandosi parallelamente al nuovo stile, e che costituiva una voce nuova, intesa ad accordare i contrasti tra società e architettura, tra gli aspetti un po' teatrali della direzione consapevole e le manifestazioni spontanee del sentimento.

In una sintesi interessante e suggestiva, ricca di idee, Anna Zádor risolve i molteplici problemi prospettati nell'introduzione compiendo una riabilitazione del classicismo. Nelle sue considerazioni ella si estende più particolarmente ai progetti stereometrici — precursori di tendenze moderne — di Claude Nicolas Ledoux, caposcuola degli „architetti rivoluzionari" francesi, sull'influenza di tali progetti e sull'affermarsi del romanticismo, prima strettamente legato al classicismo, poi via via sempre più divergente. Nella parte conclusiva l'autrice offre un breve riassunto dell'architettura ungherese della seconda metà del sec. XVIII, anche del tardo barocco che si presenta in forme particolari, notevoli anche nel complesso dell'arte europea, e che serve da trapasso al classicismo.

L'opera di Mihály Pollack viene trattata dalla Zádor in cinque capitoli, seguendo l'ordine cronologico dei lavori e le varie fasi della sua evoluzione artistica. Oltre al valore scientifico, la monografia rivela anche il profondo rispetto e simpatia che l'eminente artista ha saputo ispirare all'autrice. Già il primo studio die essa, apparso nel 1931 col titolo „Leopoldo Pollack és Pollack Mihály" (L. Pollack e Mihály

Pollack) costituiva una grande promessa che la Zádor non ha mancato di adempiere con un senso quasi del dovere. Con una volontà concentrata e un entusiasmo che non si affievoliva neanche nelle avversità del destino, ella studiava, raccoglieva e leggeva ogni opera che portasse un contributo alla conoscenza della persona delle opere e dei tempi del Pollack. In base alle sue ricerche negli archivi italiani ella ha potuto affermare autorevolmente il classicismo privo di elementi romantici di Mihály Pollack. Valendosi di questo criterio ella ha potuto formulare un giudizio esatto delle opere del grande artista ed ha tracciato nell'architettura del Pollack la linea retta dello sviluppo.

Infatti, il periodo più importante degli anni di pellegrinaggio del giovane architetto fu proprio il soggiorno italiano, decisivo per tutta la sua vita. Grazie all'attività di architetto del fratellastro, Leopoldo Pollack, che lavorava in Lombardia, egli potè conoscere in pratica il linguaggio formale classico senza ricorrere allo studio dei monumenti antichi. In terra italiana egli acquistò e portò con sè in Ungheria quel senso classico di nobiltà e purezza formale, di gusto prettamente italiano, che avrebbe poi caratterizzato tutta la sua opera.

Il Pollack non fu educato dal sistema corporativo: aveva un titolo di studio accademico, ma la sua città natale, Vienna — già in declino come centro architettonico importante — non gli offriva garanzie di una buona sistemazione e carriera. In quel periodo nel territorio della Monarchia le città della travagliata Ungheria e prima di tutte quella di Pest costituivano invece altrettanti centri dello sviluppo. Un succedersi di vari avvenimenti, diverse circostanze: un nuovo sviluppo della vita commerciale, gli sforzi compiuti nel processo di formazione nazionale e un fortunato incontro di alcune personalità di rilievo diedero maggiore impulso al progresso culturale. Previsioni ottimistiche fondate su fatti reali determinarono il Pollack a stabilirsi a Pest.

Gli inizi dell'attività del Pollack, le prime difficoltà, la lotta contro il sistema corporativo antiquato, la questione dell'autenticità delle prime opere attribuite al suo periodo giovanile ponevano una serie di problemi che dovevano essere definitivamente chiariti dal lavoro della Zádor. Le ponderate considerazioni della quale hanno infatti eliminato i dubbi lasciando aperto, con una soluzione ad alternativa, solo il problema del palazzo Sándor. L'incompresa ricostruzione in stile medievale della cattedrale di Pécs si spiega invece come un interessante tentativo di tutela dei monumenti, senza alcuna consapevole velleità romantica.

Le prime opere edilizie del giovane e sconosciuto Pollack non ebbero molta fortuna. Fu costretto a cambiare i progetti, o per nuove richieste dei commettitori o per la povertà di essi. Anche l'esecuzione non fu sempre scrupolosa. La Zádor dà una descrizione fedele della lotta tenace svoltasi durante la costruzione del Teatro Tedesco di Pest tra il Pollack e l'Aman, architetto della corte di Vienna. Ma l'ingegno e la bravura del nostro trionfarono su tutti gli ostacoli. Aumentò la sua indipendenza e la sua autorità, tanto che gli venne affidato un incarico di fiducia nella Commissione di Ablellimento costituitasi nel 1808.

Con l'assunzione a questo ruolo dirigente egli inizierà un'attività che sarà decisiva per la formazione del nuovo stile. La Zádor chiama questo periodo ,,gli anni dell'ascesa". Con la sistemazione urbanistica delle zone fuori le antiche mura di fortificazione i lavori edili cominciarono in un ritmo veloce; il suo lavoro di responsabilità comportava il controllo di un gran numero di progetti di case d'abitazione per più famiglie. Suo protettore era il palatino Giuseppe, fondatore e presidente della Commissione. L'incontro di queste due personalità dirigenti e la buona comprensione e collaborazione creatasi tra loro ebbe notevoli conseguenze per il rapido sviluppo urbanistico di Pest, per la sistemazione della città, per le realizzazioni dell'architettura ungherese classicheggiante il suo sviluppo, e per le ulteriori opere del Pollack.

A proposito dell'attività del palatino e della Commissione di Abbellimento si pone la domanda se sia il caso di mettere in relazione la lunga permanenza di questi a Pietrogrado, nel 1799, i suoi legami con la corte dello zar e con quell'ambiente, e la visita a Pest dello zar Alessandro I, con l'attività sistematica della Commissione Architettonica russa, la costruzione della fila di palazzi lungo il fiume Neva secondo criteri quasi identici a quelli della sistemazione del Lungodanubio di Pest, e con il classicismo monumentale dell'architettura russa. La splendida sistemazione del Lungodanubio di Pest notevolmente allargato, col Ridotto del Pollack al quale si aggiungeva più tardi il Ponte delle Catene con la circostante Piazza ,,Rakodó" formando la base di una meravigliosa veduta d'insieme della città, sarà dovuta all'esempio del Lungoneva o ad un'analoga ispirazione artistica della Commissione di Abbellimento della città di Pest adattata però alle condizioni locali?

Abbiamo bensì vari studi sull'attività della Commissione di Abbellimento, ma oltre alla registrazione e all'autorizzazione dei progetti dei singoli edifizi, poco sappiamo intorno alla questione della sistemazione artistica di tutta la zona. La realizzazione di un piano concepito secondo finalità ben definite ed eseguito deliberatamente dipende dall'autorità dell'organo dirigente. Le persone del palatino e del Pollack ne erano una garanzia sicura. Non conosciamo tuttavia i rapporti personali tra i due, resi più complicati dalla differenza di classe. Il palatino, rappresentante della nazione, discendeva dalla famiglia reale ed apparteneva quindi alla corte di Vienna, mentre Pollack era un architetto di origine borghese, ma nello stesso tempo un'autorità riconosciuta nel proprio campo.

In base ai risultati raggiunti dobbiamo ritenere importante la loro collaborazione, ma nelle carte dell'amministrazione ufficiale cerchiamo invano indizi di legami più stretti, di colloqui, scambi di idee, delle loro vedute sui problemi della nazione, sull'avvenire della città. In Ungheria non esisteva un'Accademia di Architettura che aiutasse ed educasse in tal senso i nostri architetti. D'altra parte, la rappresentanza del sistema corporativo non si prestava alla realizzazione di grandi idee e di piani a lunga scadenza. Perciò sarebbe opportuno che Anna Zádor, studiosa autorevole dell'arte neoclassica ungherese esaminasse anche sotto tale aspetto la personalità e l'importanza del Pollack.

In seguito le varie tappe dell'evoluzione artistica del Pollack vengono presentate in una formulazione sempre più sicura, meditata e matura. La sua architettura è libera da ogni tradizione. I palazzi dei nuovi quartieri di Pest, affidati anche a maestri locali, si presentano con uniformi caratteristiche dominanti. Il nuovo problema della costruzione di case d'abitazione da' molto da pensare anche al Pollack. Negli edifizi residenziali egli crea il tipo cittadino conforme alle esigenze borghesi: un fabbricato a due piani al quali essi aggiungerà più tardi un terzo. Queste case a più aparta-

menti, semplici, di giuste proporzioni, dalle facciate semplici, con le organiche soluzioni spaziali degli atri e delle scale, presentano un'impronta classica pur tra i limiti della necessaria economia delle aree. Con la villa di Alcsut, riducendo il carattere rappresentativo e modificando i caratteri funzionali dell'edifizio, l'artista crea il nuovo tipo di villa di campagna ungherese, che s'inserisce con il suo blocco serrato, poco vistoso, nel paesaggio circostante, pur conservando, nella classica purezza, un aspetto di intimità familiare. Il suo esempio si riflette, per opera di maestri minori, nelle varianti più modeste rappresentate dalle residenze campestri della media nobiltà. Ma il vero campo delle capacità creative e dello stile individuale dell'architetto genuino è la realizzazione monumentale di edifizi pubblici che comporta una serie di compiti complessi. Si tratta di edifizi nei quali l'artista può dare solenne espressione della volontà e coscienza di un'intera nazione, e dar forma all'idea del progresso. Le soluzioni spaziali e formali del Museo Nazionale e del Ridotto distrutto elevano il Pollack tra i grandi maestri europei.

La sua scrupolosa onestà si rivela anche dal fatto che esegue e porta a termine i suoi compiti da solo, dalla progettazione al bilancio preventivo, all'organizzazione del lavoro, all'acquisto dei materiali e alla sorveglianza fino alla conclusione dell'opera. La sua attenzione si estende fino ai minuti particolari dell'arredamento, come si vede dai suoi disegni eseguiti con estrema precisione. La sua figura è contrassegnata da una piena coscienza della propria missione, da una dedizione e una passione per il lavoro che svolge. Avverso a qualsiasi compromesso, era un fedele seguace degli ideali architettonici della sua epoca. Si ritirò infine deluso, silenziosamente, dalla pallida architettura borghese, falsamente sentimentale del romanticismo.

Con questo studio di vero valore scientifico su uno dei maestri eminenti della nostra architettura Anna Zádor non solo ha arricchito la letteratura relativa all'architettura ungherese, ma ha anche reso un utile servizio alla storia universale dell'architettura. La struttura della monografia, il tono serio ma privo di ricercatezze rievocano degnamente la personalità e le opere classiche del grande architetto. È un lavoro grandioso che riassume una vita di studi, e il cui pregio particolare è il metodo scientifico e l'attendibilità. Attraverso le opere è rievocato l'uomo e la sua vita, il lavoro creativo, la società e l'atmosfera dell'epoca. La guerra d'indipendenza del 1848 non fu coronata dalla vittoria, ma ci conservò i ricordi scritti ed i monumenti artistici: gli edifizi neoclassici che accompagnavano il risveglio e il progresso della nazione ungherese.

In verità lo stile neoclassico non era nè originale nè indipendente: voleva solo essere solenne dimenticandosi però delle nuove esigenze, della vita reale che lo sorpassò. Nell'ebbrezza trionfale delle grandi idealità gli architetti credevano sinceramente nella rinascita dell'architettura. Gli esperimenti degli „architetti rivoluzionari" francesi non fecero alcun passo in avanti nella ricerca del nuovo, ma nel classicismo, nella contemplazione dell'architettura del mondo antico essi trovarono, quali promesse per l'avvenire, la purezza, l'essenza e la verità dell'architettura.

Anna Zádor ha sfruttato l'immenso materiale raccolto per il suo lavoro approfondito in modo non soltanto economico, ma addirittura maestrevole. Il testo è completato da osservazioni, riferimenti, analogie, critiche delle fonti, citazioni, estratti di documenti e piccoli schemi di studio con spunti interessanti riportati in calce. I soli commenti stampati a caratteri piccoli nonchè le copie di documenti importanti e delle corrispondenze pubblicati in appendice comprendono 87 pagine. A tutto ciò si aggiungono l'elenco cronologico delle opere del Pollack, le fonti delle illustrazioni, un' ampia bibliografia, l'indice dei nomi e delle materie, nonchè una pianta indicante la ripartizione delle opere dell'artista e la raffigurazione topografica delle sue realizzazioni a Pest.

Dal punto di vista tecnico — dovendosi tener conto in primo luogo dell'attenzione degli esperti di architettura — si ritiene di dover aggiungere alcune osservazioni. Nella trattazione degli edifizi più importanti dobbiamo rilevare la mancanza delle misure tecniche su apposita scala, e così dei disegni precisi di piante, facciate, incisioni o particolari. Le documentazioni originali dei progetti riportate in numero considerevole sono bensì preziosi contributi dello studio, ma nella riproduzione di fotografie di misura ridotta le linee risultano poco nitide rendendo difficile di seguire le descrizioni e le analisi architettoniche. Le illustrazioni conformate alla misura della pagina stampata sono in genere troppo ridotte, anche quelle che superano tali misure (e si pensa soprattutto alle figure disposte orizzontalmente). La nostra osservazione è rivolta piuttosto alla Casa Editrice dell'Accademia la quale si è adoperata con molta cura e impegno e in modo veramente lodevole a dare una bella forma tipografica ed estetica alla pubblicazione. Sarebbe però opportuno far sì che in avvenire le riproduzioni di monumenti più importanti e ricchi di particolari inserite nelle pubblicazioni di architettura venissero presentate nella grandezza di una pagina intera, oppure curare l'edizione di questo genere di lavori in un formato un po' più grande.

E. RÉVHELYI

Gerszi Teréz: A magyar kőrajzolás története a XIX. században

(Teréz Gerszi: Histoire de la lithographie hongroise au XIXe siècle)

Éditions de l'Académie, Budapest 1960. 316 pages, 131 illustrations

Ce n'est pas un hasard que l'histoire de la lithographie, la cadette des procédés de reproduction graphique, fasse, pour la deuxième fois déjà depuis ces trente dernières années l'objet d'une monographie. Sa naissance et son épanouissement sont, en effet, relativement récents. Un nombre considérable de lithographies nous est resté et une documentation abondante sur la vie et l'oeuvre des artistes lithographes est à la disposition des chercheurs. Le style de la lithographie, léger et esquissé correspond au goût de notre temps et les sujets qu'il embrasse sont également propres à éveiller notre intérêt. Devenue populaire grâce à la facilité et à la rapidité de la reproduction, cette technique a vite pris le rôle d'une

commentatrice des événements politiques au jour le jour, se rapprochant tout naturellement de la réalité quotidienne. Avec la contribution d'artistes de génie, la lithographie devint ainsi la propagatrice du réalisme critique et une arme puissante de la lutte politique. En Hongrie, c'est surtout la place importante que les sujets occupent dans l'histoire de la civilisation, qui mérite notre attention. Nos artistes lithographes enregistrèrent, en effet, tous les événements notables et tous les personnages les plus en vue de l'ère des Réformes et de la révolution de 1848, puis de la période de l'oppression autrichienne, et représentèrent les villes du pays dont le développement marquait, à cette époque, celui du capitalisme en Hongrie.

C'est ce qui explique pourquoi les historiens d'art consacrent de nos jours un intérêt accru à l'histoire de la lithographie. En 1934 parut une dissertation de Zoltán Nagy sur l'évolution de la lithographie hongroise au XIXe siècle. En comparant son étude au volumineux ouvrage de T. Gerszi, qui vient de paraître, on comprend aussitôt la nécessité qu'il y avait à reprendre ce sujet. La différence entre les deux ouvrages montre clairement les progrès récents de notre historiographie d'art, aussi bien sur le plan de la richesse de la matière rassemblée que sur celui de la présentation sensible du processus de l'évolution.

L'ouvrage de T. Gerszi suit l'histoire de la lithographie hongroise depuis 1811, date de la fondation de la première imprimerie lithographique de Pest, jusqu'aux environs de 1870, où cette technique artistique arriva à la dernière phase de sa décadence due au développement rapide des procédés de reproduction mécaniques. Les soixante années d'évolution que l'ouvrage embrasse sont traitées en trois périodes. L'étude de chacune d'elles commence par la description des conditions dans lesquelles les oeuvres sont nées, puis donne des renseignements sur les imprimeries, la diffusion, les tirages et les prix, et passe finalement à l'appréciation des oeuvres groupées selon genres. Un tel agencement peut paraître mécanique et comporte en outre le risque pour l'auteur de se voir obligé de revenir deux, voire trois fois sur le même artiste, dont la biographie manquerait ainsi de continuité et donnerait peut-être dans la répétition. Ce n'est pas la carrière des divers artistes — considérant la lithographie comme une occupation secondaire — que le livre de T. Gerszi entend présenter, mais bien plutôt l'introduction de cette technique en Hongrie, son épanouissement et son déclin. Il convient de reconnaître que l'auteur s'acquitte de ce programme avec beaucoup d'assurance et de justesse de vue.

Pendant la première période, qui va jusqu'aux environs de 1840, la technique nouvelle est introduite dans le pays par des artistes d'origine étrangère. Les premiers lithographes hongrois se recrutaient surtout parmi les graveurs sur cuivre, ce qui explique l'existence de certaines particularités qui persistèrent dans la technique nouvelle. Le style propre à la lithographie ne se développe que peu à peu. Malgré les études que les artistes hongrois font à Vienne et les visites des lithographes viennois à Pest, il existe des traits individuels qui distinguent les dessins des artistes hongrois de ceux des étrangers ce qui est le cas surtout pour les lithographies des maîtres transylvains, plus attachés au sol du pays.

La technique nouvelle devint vite très populaire, à tel point qu'en 1821, un arrêté est pris, suivant lequel l'établissement d'un atelier de lithographie sera désormais soumis à une licence délivrée par le Conseil de Lieutenance. C'est que le gouvernement autrichien a tôt fait de découvrir le danger politique que les publications lithographiées recelaient, en raison de la facilité de leur diffusion et la modicité de leur prix. La vie artistique étant en Hongrie peu évoluée, le travail des imprimeries lithographiques consistait surtout en l'éxécution d'imprimés qui n'avaient aucun rapport avec l'art. Nos musées et nos bibliothèques ayant jusqu'a présent, négligé de les réunir, les noms de nombreux maîtres lithographes hongrois nous ont été révélés par les seuls documents d'archives. Les lithographies artistiques de cette période sont en majorité des portraits, mais, peu à peu, le paysage fait aussi son apparition.

La deuxième période, qui se situe aux environs de 1840, est celle de l'épanouissement de la lithographie hongroise: de cet essor témoigne aussi l'établissement de nouvelles imprimeries et on rencontre dans la liste des imprimeurs-lithographes de plus en plus des noms hongrois. Les revues progressistes se multiplient et publient un grand nombre d'illustrations lithographiées, portraits d'acteurs et de poètes, scènes de genre et dessins de mode. Les magasins d'objets d'art, qui jouent un rôle considérable dans la diffusion des lithographies, gagnent eux aussi en importance. L'augmentation des tirages fait basser les prix. L'essor que le portrait lithographié connaît à cette époque s'explique par l'intérêt que portent la bourgoisie et la noblesse moyenne aux chefs de file du mouvement des Réformes. Le maître le plus populaire de l'époque est Miklós Barabás, actif à Pest dès 1839, qui s'occupe, à partir de 1845, essentiellement de lithographies. Ses feuilles de cette époque montrent bien qu'il a trouvé ses moyens d'expression personnels. Sa technique du dessin est moins achevée que celle de ses confrères viennois et il sacrifie souvent le niveau artistique pour satisfaire à l'abondance de ses commandes, toutefois ses feuilles — pour la plupart portraits de personnalités de premier plan de la vie littéraire et artistique, ou ceux des grands acteurs de l'époque — témoignent d'une profonde sympathie, parfois même d'une amitié qui le liait aux personnes portraiturées. En dehors des portraits, on trouve souvent sur les pages des albums des paysages de Hongrie, en partie inspirés par les oeuvres d'artistes étrangers. Il convient de citer en premier lieu le nom de Miklós Szerelmey, dessinateur habile aux talents multiples. Le nombre accru des tableaux de genre et l'intérêt de plus en plus soutenu que le public porte aux scènes historique témoignent également du développement de l'art de la lithographie. Dans le domaine de la caricature politique, c'est le même Szerelmey qui se distingue par ses illustrations, dénotant l'influence de Daumier, qui paraissent dans sa revue satirique intitulée Charivari, titre dont le choix révèle également une influence française. Szerelmey connut l'art de Daumier au cours de ses voyages; il s'inspira largement des caricatures politique du maître français, en les adaptant en partie, aux événement de Hongrie, et en partie en lui empruntant des compositions entières. Pour certaines compositions de Daumier qu'il publia, Szerelmey se contenta de changer le caractère des visages et d'investir les figures de certaines particularités hongroises, pour les rapprocher du goût du public.

Vers le fin de la troisième période et parallèlement au déclin de la lithographie en Hongrie, les portraits de Barabás deviennent eux aussi de plus en plus faibles. Il convient pourtant de citer encore le nom de József Marastoni, l'autre portraitiste lithographe le plus occupé. Mais en même temps

que la quantité accrue le niveau artistique général baisse vers la fin de l'époque, surtout à cause de la diffusion de la photographie et du développement des procédés de reproduction mécaniques. Parmi les sujets représentés, la scène historique joue toujours le rôle principal, grâce à la vulgarisation des premières grandes compositions de notre peinture nationale et aux allusions discrètes qu'elle peut comporter à l'oppression autrichienne. C'est là la grande importance des feuilles éditées par l'Association des Artistes et de la Société des Beaux-Arts. Les scènes de genre, imprimées en grande quantité, se rapprochent elles aussi de la réalité. L'éveil du sentiment national se manifeste également par la vogue croissante des feuilles représentant des paysages de Hongrie, cultivés surtout par les élèves lithographes du peintre Károly Markó.

Claire et bien documentée, l'étude de Teréz Gerszi groupe les précisions les plus importantes dans un tableau synoptique. Son analyse de l'évolution artistique à l'intérieur de la technique est également convaincante. Loin de s'enliser dans le sujet proprement dit, l'ouvrage suit aussi les progrès de la lithographie dans les pays étrangers. L'auteur choisit d'une main sûre les feuilles les plus dignes d'intérêt et les caractérise d'une manière très juste. L'étude historique est complétée par un catalogue des oeuvres des lithographes hongrois, rédigé par les soins de Teréz Gerszi et de Gizella C. Wilhelmb. Ce catalogue comprend les noms des lithographes dans l'ordres alphabétique, ainsi que les renseignements indispensables pour l'identification des feuilles. Le volume est complété par des index divers. Surtout les index réunissant les noms des dessinateurs, des imprimeurs ou des éditeurs, servent à faciliter le travail de la recherche scientifique, tandis que les index iconographiques des personnages ou des lieux représentés par les feuilles, facilitent l'accès à la matière extrémement abondant.

Les quelque erreurs et inconséquences que l'on relève dans l'ouvrage n'en diminuent point sa valeur, ni son intérêt scientifique. Il convient pourtant de les signaler. Ainsi, lorsqu'il est question des années 1840, et malgré l'importance qu'il consacre aux scènes de la guerre d'indépendance, l'auteur traite à part les tableaux historique et les représentations des événements actuels, alors qu'il eut fallu les grouper ensemble. Le daguerréotypie de Petőfi date non de 1844, mais de 1847 (p. 54), tandis que son portrait paru dans «Réforme» n'est pas une lithographie, mais une gravure sur acier de József Tyroler, parue en 1848 (p. 43). Le portrait de Kazinczy lithographié par Rohn est une reproduction d'une peinture de Jean Jacques Stunder; la signature de „Stummer" figurant sur la feuille est une faute d'impression (pp. 84 et 190, ainsi que la signature de la fig. 73. L'index corrige ces fautes et explique le rapport entre les deux noms.) Le nom exact du lithographe figurant sous le no 24 de la page 150 est Weibezahl. L'ouvrage signale la même feuille — «Le cortège du service et de l'ambition sur le char de l'Égalité« — tantôt parmi les oeuvres d'artistes inconnus (221), tantôt parmi les oeuvres de Walzel (p. 214).

La parution de l'ouvrage de Teréz Gerszi marque une date importante dans l'histoire des recherches faites dans le domaine des arts graphiques en Hongrie. Nous tenons à féliciter les Éditions de l'Académie des soins apportés à la présentation du volume. Il faut regretter cependant que son abondant matériel d'illustration demeure inférieur au niveau actuel de l'industrie typographique hongroise, nivcau auquel il ne nous est pas permis de renoncer dans un livre d'art.

GY. RÓZSA

Printed in Hungary

A kiadásért felel az Akadémiai Kiadó igazgatója — Műszaki szerkesztő: Farkas Sándor

A kézirat nyomdába érkezett: 1961. IX. 6. — Terjedelem: 22 (A/5) ív, 146 ábra

1961.54018 — Akadémiai Nyomda, Budapest — Felelős vezető: Bernát György

ACTA HISTORIAE ARTIUM

ТОМ. VIII. — ВЫП. 1—2.

РЕЗЮМЕ

СРЕДНЕВЕКОВЫЕ ПОСТРОЙКИ АББАТСТВА ПАННОНХАЛЬМА

Ф. ЛЕВАРДИ

Создание аббатства Паннонхальма тесно связано с началом христианства в Венгрии. Монахи римского ордена S. Alossio e Bonifazio прибывшие вместе с Адальбертом в Богемию, по приглашению князя Геза поселились под руководством аббата Анастасия «на святой горе Паннонии». В выборе места решающую роль играла с одной стороны дорожная сеть, сохранившаяся еще с римской эпохи, а с другой стороны предание, согласно которому св. Мартин, епископ г. Тур, был родом из Паннонии; автохтонное славянское население могло передать наследство названий Паннонии—Сабарии к этому преданию. Первые бенедиктинцы попали в Паннонхальма около 996 г. и после их поселения они скоро приступили к постройке церкви и монастыря. Согласно учредительному документу сроком освящения церкви был 1001 г., по данным гильдесгеймского летописца 1003 г.

Памятники периода строительства, продолжившегося 5 или же 7 лет, ныне в Паннонхальме больше не встречаются, и только раскопки могли бы решить, до какой степени при построении нынешнего здания использовались остатки первой постройки. Можно предположить, что вызывающее анахроническое впечатление решение с крыптой при основательной перестройке в XIII в представляют собой наследство форм первого или второго периода строительства церкви аббатства Паннонхальма.

Согласно грамоте от 11 апреля 1137 г. короля Белы II аббат Давид с большими хлопотами и затратами восстановил, украсил и расширил первую паннонхальмскую церковь. Среди сохранившихся до наших дней архитектурных деталей нет ни одной детали, указывающей на XII в. Находящийся же в лапидарии остаток пилястра с крестообразным планом можно связывать с этим периодом строительства. Из стройного пилястра с небольшой допустимой нагрузкой можно судить, что вторая паннонхальмская церковь строилась с открытой стропильной фермой. Этим объясняется повидимому также происходившее в последствии «div'no judicio» полное разрушение.

Строителем третьей паннонхальмской церкви был аббат Орош. Высокообразованный глава феодальной церкви от 1215—1216 гг. пробыл почти целый год в непосредственной близости к папе Иннокентия III, реформировавшего на IV латеранском соборе пришедший в упадок орден бенедиктинцев в духе цистерцианцев. В 1217 г. аббат Орош вместе с королем Андрашем II участвовал в V крестовом походе. Он поддерживал тесные связи с епископом Экбертом, организовавшем бамбергские постройки. К постройке паннонхальмской церкви приступили приблизительно в 1217 до 1224 гг. Многосторонние связи аббата, занимавшегося строительством, объясняют конструкционные решения, указывающие на зодчество Казамари и Фоссанова, и формы украшения, напоминающие эбрахские формы, при влиянии Бамберга.

Восточная часть церкви указывает на квадратную сеть пропорциональности, в то время как на западной части церкви и в определении конструкционных узлов можно распознать систему равносторонних треугольников.

Внутренняя ширина главного корабля трехнефной церкви с базиликальной схемой составляет 6,7 м, а ширина побочных кораблей равна приблизительно 3,35 м. При анализе отдельных деталей можно установить, что строители пользовались общепринятой на левом прибережье Рейна, в Баварии и т. д. мерой длины (1 рута = 10 футов = 3,333 м). Реконструированная первоначальная длина церкви была 33,3 м. Святилище первоначально было покрыто крестовым сводом, а хоры монахов и пространство для светской публики шестираздельным ребристым сводом. Аркадную зону главного корабля и стену навеса разделяет гладкий карниз; согласно уцелевшим следам первоначальной конструкции здесь запроектировали декоративную аркаду. На основании архитектурных форм окончательное оформление церковного пространства следует связать с прерванными около 1217 г. бамбергскими постройками, соединяющими в себе маульброннский и эбрахский опыт, или же с итальянским зодчеством цистерцианцев, проявляющим поразительное сходство с бамбергскими постройками.

Проявляющуюся в конструкционных формах двойственность можно распознать также в формах украшения. Характерным признаком орнаментики восточной части это украшение из листьев на углах базы колонны. Капители с мотивом пальметты тесно связаны с архитектурными украшениями эстергомских королевских построек. В западной части церкви же ведущую роль играют обнаруживаемые также в Бамберге эбрахские формы, или же формы саксоно-тюрингийского декорационного стиля. Архитектурные украшения тесно связаны с венгерским зодчеством (Лебень, Дьюлафехервар, Жамбек), родственными с эстергомскими постройками, но следует принимать во внимание также родство форм связывающее аббатство Паннонхальма с архитектурой XIII века в Моравии (Требиц, Тишнов).

Известное нам только из надписи на надгробном камне аббата Зигфрида строительство (1365 г.) вероятно ликвидировало следы нашествия татар. Позднеготические части церкви (свод святилища, присоединяющаяся к северному боковому кораблю часовня святого Бенедикта, с низко свешивающимся замковым камнем свода, увеличение длины побочных нефов по 2 травеями, крестовый ход монастыря) можно связывать с эпохой коммендаторства (1486 г.) короля Матиаса. Оформление сводов напоминает вишеградские постройки, а связь с зодчеством францисканцев в г. Коложвар (Клуж) и Сегед объясняется деятельностью Яноша, монаха ордена минориганцев, работавшего и в Вишеграде. Венгерская готика эпохи короля Матиаса тесно связана с постройками в Силезии и Лаузице около 1470 г., и таким образом можно объяснить связи с мостскими, вроцлавскими и гёрлицскими архитектурными формами.

Паннонхальмская церковь и монастырь в середине XIX в. были основательно реставрированы, однако Ференц Шторно переделал только поверхности и по свидетельству съемочных чертежей памятника искусства, составленных непосредственно до реставрации, восстановление не касалось конструкционных частей церкви и монастыря.

IMAGO PIETATIS ЛОРЕНЦО ГИБЕРТИ

Л. ВАЙЕР

Возвращаясь с констанцского собора в Рим, в традиционную резиденцию курии, папа Мартин V посетил Флоренцию и пробыл там большую часть 1419 и 1420 гг. Первые проявления активной художественной политики папской курии, первые заказы датируются из Флоренции. Застройка Рима была более поздним проектом, на первый план выдвигается подготовка праздничного великолепия, парадных церемоний. Следовательно папа Мартин V, прежде всего заказывает шедевры декоративного искусства. Он поручает Лоренцо Гиберти исполнение митры и парадной пряжки (bottone) для понтификальной одежды. Гиберти в этот период работал над бронзовыми дверьми для баптистерия во Флоренции. Стиль Гиберти, воспитанного на античных примерах и всегда умеренно применявшего новаторства, соответствовал требованиям папского двора; поручение означало для мастера европейскую славу за пределами Флоренции. Он упоминает это произведение в автобиографической части I Commentarii „et nel bottone feci una figura d'uno Nostro Signore che segna". В знаменитом немецком переводе итальянского текста Юлиус фон Шлоссер в 1912 году эти слова истолковал на основании значения глагола „segnare" = «благословить», как «я изготовил пряжку с изображением Господа Нашего, который благославляет». Такому толкованию текста способствовало и то обстоятельство, что на другом изделии ювелирного искусства, исполненном Гиберти по поручению папы Евгения IV, наследника Мартина V, на папской митре на самом деле изображен благословляющий бог-отец, сидящий на престоле, окруженный ангелами.

К новому толкованию этого описания пряжки Гиберти приводит нас образ святого Мартина на произведении Мазолино да Паникале, ученика Гиберти, на полиптихе S. Maria Maggiore Colonna (С. Мария Мадджиоре Колонна). Среди ранних исследователей вначале Марио Сальми указывает на сходство образа святого епископа папой Мартином V, а затем Роберто Лонги делает заключение о скрытом портрете папского донатора Мартина V, также на основании отдельных мотивов папской парадной одежды. Их внимание, однако, не распространяется на пряжку парадной одежды главы церкви, нарисованную с подробной точностью и украшенную известным иконографическим мотивом Imago Pietatis. Этот иконографический мотив, происхождение которого восходит до XIII века, в XV веке стал символом христианской церкви и папства, подобно мотиву сидящего на престоле и благословляющего бога. С полным правом можно предполагать, что Мазолино увековечил на одежде епископа Мартина известную ему из мастерской своего учителя и хранящуюся среди сокровищ папского двора пряжку Гиберти, с недвусмысленным намеком на личность донатора.

Кажущееся противоречие с относящимися строками I Commentarii разрешается новым толкованием выражения Гиберти „... et nel bottone feci una figura .... che segna" «я изготовил образ, который кровоточит». Это правильный перевод, возможный на основании одного из многих значений глагола „segnare" «кровоточить», подходящего в данном случае, и связанного с именем существительным „sangue", значит «кровь», указывающем на старинную французскую аналогию.

Если в творчестве Гиберти самую близкую формулировку к мужскому акту на пряжке можно выявить в период создания дверей для баптистерия, то в деятельности Мазолино решение изображения мужского тела, близкое к Imago Pietat s на пряжке показывают мужские акты, относящиеся к периоду создания Санта Мариа Мадджиоре, прежде всего образ Иисуса на Распятии Сан Клемента.

НЕИЗВЕСТНЫЙ ШЕДЕВР ВЕРРОККЬО

И. БАЛОГ

В помещении архива Музея Изобразительных искусств в течение десятилетий хранилась терракотовая статуя Христа, так наз. „Imago Pietatis" Реставрация, а особенно установка статуи представляли серьезную проблему, так как относившегося когда-то к ней саркофага не было. Наконец при помощи подставки в виду плинтуса удалось добиться удовлетворительного решения и поставить статую. Когда она соответственно своему первоначальному положению возвысилась на новой пьедестале (картины 1—3), с пленительной силой проявилось оказываемое ею художественное впечатление, беспрепятственно сказались ее художественные качества. На первый же взгляд можно было распознать в ней превосходное произведение Верроккьо.

Доказательством этого служит непосредственно все творчество Верроккью. Замечательно тонко моделированная голова тесно связана с типом Христа в произведениях Верроккьо (картины 4—15). Удивительно выразительные руки так же являются решительным доказательством стиля Верроккьо (картина 16—18), точно так же как и свежий натурализм выполнения perisoma (картины 19—20).

По сообщению Имре Хенслманна (1873 г.) статуя происходит из коллекции выдающегося археолога Ференца Пульски, бывшего статс-секретаря Лайоша Кошшут. Пульски после поражения венгерской освободительной борьбы был вынужден эмигрировать, и годами пребывал во Флоренции (1862—1866 гг.) Приблизительно в эти годы он, вероятно купил статую Христа вместе с принадлежащими к ней двумя преклоненными ангелами. О последних сообщает нам также статья Хенслманна, вернее гравюра на меди в этой статье (картина 26). На основании этой гравюры удалось разыскать фигуры ангелов. После интересного расследования выяснился пройденный ими путь: сперва они попали в Вену, в знаменитую коллекцию Фигдор, затем к Жозефу Дювин, оттуда к Эдуарду Друммонд Диббее и наконец в толедский музей (Охио США). Стиль двух ангелов (картины 27—28) также тесно связан с достоверными произведениями Верроккьо, и их художественная ценность достойна великого мастера.

Будапештский Христос и два толедских ангела образуют вместе грандиозную скульптурную группу с треугольной композицией (картина 32), украшавшую когда-то тимпан над входом.

В изумительно стройном великолепном произведении Вероккьо разработал старую тему, весьма часто встречаемую в тосканской скульптуре (картины 33—42). Несмотря на это произведение Верроккьо совершенно новое. В противоположность прежним композициям он изобразил не мертвого, а воскресшего, поднимающегося из могилы Христа, первым милосердным жестом открывающего свою кровоточащую рану, источник искупления грехов. Верроккьо драматически изображает Христа-спасителя. Две боковых фигуры также служат для раскрытия главной темы, они связаны с центральной фигурой выражением лица, и исключительно выразительными жестами. Три фигуры как по форме так и по содержанию образуют единое целое.

Великолепное произведение оказало сильное влияние на искусство позднего Возрождения (кваттроченто) во Флоренции. Голову Христа и ангелов повторяли несколько раз в различных вариантах (картины 43, 44, 45). Однако, наибольшее влияние шедевр Верроккьо оказал на гениального ученика мастера, на Леонардо да Винчи. На миланском Cenacolo, мастера драматизация библейской темы, выразительная игра рук напоминает произ-

ведение Верроккьо. На образе Христа также ясно чувствуется влияние Верроккьо (картины 50, 51, 52).

Вероятно, что Верроккьо выполнил скульптурную группу „Imago Pietatis" приблизительно одновременно с группой Христа и Томаса Орсанмихела, но во всяком случае до того, как молодой Леонардо в 1482 г. отправился в Милан. Значит, ее можно датировать периодом между 1476 и 1482 гг. В лице этого произведения творчество Верроккьо обогащается великим шедевром, являющимся одним из самых выдающихся достижений его художественной карьеры.

КОДЕКС ПЕТРАРКА—ДАНТЕ ПАРИЖСКОЙ БИБЛИОТЕКИ BIBLIOTHEQUE NATIONALE И ЕГО СВЯЗИ С BIBLIOTHECA CORVINIANA

К. ЧАПОДИ-ГАРДОНЬИ

Кодекс № 548 парижской библиотеки Bibliothèque nationale Fond Italien исключительно красивый кодекс Петрарка—Данте. На 11. фолианте кодекса виден герб французского короля Людовика XII, который, однако, не мог быть первым владельцем кодекса, так как он правил только с 1498 года, причем кодекс по свидетельству достоверных записей копировщика Антонио Синибальди из Флоренции был изготовлен в 1475—1476 гг. Некоторые обстоятельства позволяют сделать вывод, что владельцем кодекса была венгерская королевна Беатриса Арагонийская, а заказчиком был король Матиас.

Таммаро де Маринис впервые установил идентичность птиц на заглавном листе кодекса с вороном в герб дома Хуньяди. Однако, по нашему мнению, еще большее значение имеет тот факт, что на первом месте в кодексе можно считать произведение Trionfi Петрарки, иллюстрированное шестью, заполняющими целые страницы миниатюрами, в великолепном исполнении миниатюриста из Флоренции: Франческое Антонио дел Херико. Изображение Trionfi весьма часто встречается в изобразительном искусстве XV—XVI вв. Современные записки упоминают даже и то, что на свадьбе Матиаса и Беатриссы жители г. Флоренции устраивали по улицам шествие, изображающее Trionfi. Это имело место в 1476 году, в год завершения кодекса.

Далее авторы предполагают, что ландшафт, изображенный на фоне заглавного листа кодекса представляет линию вишеградского изгиба Дуная в Венгрии. Как вообще все остальные изображения кодекса, это также может иметь символическое значение: в вишеградской цитадели хранили тогда королевскую корону, символизирующую королевскую власть.

Позже кодекс попал в Париж либо благодаря связям между венгерским и французским королевскими дворами, либо вследствие того, что Людовик XII увез его с собой, когда в 1501 году вступил в Неаполь, куда Беатриса возвратилась после смерти Матиаса.

НЕИЗВЕСТНОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ МИХАЕЛЯ СВЕЕРТСА В БУДАПЕШТЕ

Р. БЕДЁ

Данные о творчестве нидерландского художника Михаеля Свеертса (1624—1664 гг.) за последние годы весьма обогатились. Устраивались две выставки работ художника (в Роттердаме и в Риме, в 1958 г.). Автору удалось найти в одной будапештской частной коллекции важное произведение Свеертса.

МЕДАЛЬЕРЫ В Г. ДЬЮЛАФЕХЕРВАР (1740—1780 Г.)

Л. ХУСАР

В XVIII веке в Венгрии медали изготовлялись в двух монетных дворах, а именно в гг. Кёрмёцбанья и Дьюлафехервар. Реорганизация монетного двора в г. Дьюлафехервар произошла в конце XIII в. когда императорские войска в результате освободительной войны против турок заняли Трансильванию, ставшей тогда императорской провинцией. В монетный двор, учрежденный для снабжения новой провинции монетами, посылали персонал из Вены. Венские медальеры были воспитаны в венской гравировальной академии. В г. Дьюлафехервар за период от 1740—1780 гг. работал целый ряд таких граверов, более или менее длительное время.

Хронологически первым среди них был Карл Йозеф Гофманн, но изложение его деятельности не входит в рамки настоящей статьи. За ним следовал Йозеф Веллиш, работавший от 1739—1742 гг. в г. Дьюлафехервар. Он там выполнил в двух вариантах медаль, изготовленную в память присяги, принятой трансильванскими сословиями в г. Надьсебень на публичном собрании после коронации Марии Терезии в Венгрии (1741 г.). Автором медали был однако, Янош Лазар, заседатель трансильванского королевского собрания. Веллиш выполнил также четыре печати, среди которых две были „Gubernial Rath Sigil", а две остальные „Protonotariats Sigill". Наконец Веллиш во время своей позднейшей деятельности, но уже не в г. Дьюлафехервар, участвовал также в гравировании чеканов различных жетонов.

За ним следовал Октавиан Кохсель (1742—1750 гг.). Свое первое произведение он изготовил еще в Вене для турецкого посольства (Blumenmedailli 1741). Он участвовал в Вене также в изготовлении жетона в память венской присяги 1741 г. Свое первое произведение в г. Дьюлафехервар он создал в 1743 г. в память возвращения имений римско-католическому епископству. Известно еще одно произведение его, медаль Святого Георгия, а также крестильная медаль.

После смерти Кохселя в город Дьюлафехервар попал Генрик Андрейтер фон Цирнфельд, работавший там в период от 1740—1752 гг. и от 1764—1767 гг. Единственное произведение, снабженное его меткой, изготовлялось по всей вероятности в г. Дьюлафехервар в память возведения римско-католической церкви в с. Залатна. (1752 г.) На лицевой стороне медали бюст королевны заимствован у медалей Маттеуса Доннера.

Из дальнейших граверов Франц Фекерспергер (1752—1759 гг.) несмотря на обнаруженные в его наследии чеканов медалей не был медальером, так как эти чеканы не были его произведениями. Антон Кёниг фон Паумбсгаузен во время своего пребывания в г. Дьюлафехервар (1759—1762 гг.) не изготовлял медалей, он создал медали только в других местах, во время своей позднейшей деятельности.

После длительного перерыва нам известна медаль из г. Дьюлафехервар с меткой Петера Гофера (1766—1773 гг.) Этот экземпляр связан каким-то образом с трансильванским горным делом.

Наконец сохранилась еще пробная чеканка медали из свинца, снабженная с меткой Рудольфа Либхардта (1779 г.) На одной стороне медали изображен бюст императора Иосифа II, а на обратной стороне военная сцена. Возникновение медали предположительно можно датировать концом 80-х гг. в связи с войной против турок, и изображение на обратной стороне, по всей вероятности можно отнести к изображению какой-либо гравюры.

ШВЕЙЦАРСКИЙ «МАЙСКИЙ ПИКНИК»

Э. ИБЛ

Картина швейцарского художника Франка Бухсера (1828—1890 гг.), хранящаяся в Базельском Музее, «Завтрак на открытом воздухе» непременно напоминает венгерскому зрителю «Майский пикник» Пала Синньеи Мерше (1845—1920 гг.). Анализируя соотношения двух композиций автор устанавливает, что Синньеи не видел швейцарской картины, созданной в 1863 г., так как она хранится в базельском Музее только с 1890 года. До тех пор она висела в передней комнате гостиницы Валлизерхалле в с. Фельдбрунн. Не имеется данных о том, чтобы Бухсеру был бы известен «Майский пикник» Синньеи, который датируется 1873 годом. Два художника работали под влиянием Мане независимо друг от друга, и они оба решили задачу соответственно своему характеру.

МИХАЙ ЗИЧИ И БЕЛЬГИЙСКАЯ ЖИВОПИСЬ

И. БЕРКОВИЧ

Впервые Михай Зичи побывал в Бельгии в связи со своим первым путешествием в Россию, в 1871 году. Тогда он познакомился с художником Галле. Позже, во время своего пребывания в Париже, он также поддерживал связи с несколькими бельгийскими художниками (Эдуар Хамман, Фелисиен Ропс, Девинье). В 1875 году он был в Брюсселе и тогда подружился с живописцем Воте. Среди бельгийских художников большое влияние на Михая Зичи оказали Шарл де Глу и Антон Виерц. Последний, основываясь на идеях утопистического социализма, с пафосом страстного агитатора, сознательно вызывая тягостное впечатление, твердым голосом бичевал пороки общества, в одной из самых развитых капиталистических странах Европы. Михая Зичи, в искусстве Виерца больше всего пленила искренность и твердая воинственность идейного содержания. Главным образом композиция Михая Зичи «Аутодафе» показывает родственные черты с антиклерикальными произведениями Виерца.

НАСЛЕДСТВО ХУДОЖНИКОВ БОЛЬШОЙ ВЕНГЕРСКОЙ НИЗМЕННОСТИ

Г. Э. ПОГАНЬ

За последние годы в Венгрии много говорится о творчестве так называемых художников Большой Венгерской низменности. Этот повышенный интерес не угрожает никакой односторонностью, даже наоборот, речь идет о здоровом уравновешивании передовых традиций, о том, чтобы одна забытая, оттесненная на задний план ветвь венгерской живописи получила соответствующую поддержку, чтобы наряду с остальными достижениями национального изобразительного искусства Венгрии надлежащее внимание уделялось живописцам и скульпторам бедняков прибережья Тиссы.

Живопись Большой Венгерской низменности одна из богатейших, самых интересных, быть может самых драматических частей наследия венгерского искусства, в ней продолжают жить те переживания genius loci которые впервые были увековечены творчеством Михая Мункачи. В настоящее время, в перспективе свыше пятидесяти лет ясно видно, что опыт живописи на открытом воздухе (пленэр) опроверг авторитет контрастов Мункачи, но видно, и то, что пока отдельные художники боролись за гегемонию пленэризма, именно ученики Мункачи превзошли стандарты импрессионизма и постимпрессионизма, и создали своеобразный, насыщенный чувством местный вариант современной венгерской живописи.

Яноша Торньаи, Йожефа Коста, Дьюлы Руднаи можно назвать самыми современными учениками Михая Мункачи в XX веке. Но кроме них начиная с рубежа столетия вплоть до наших дней ряд художников продолжал и продолжает творческий метод Михая Мункачи, изображая жизнь деревень Большой Венгерской низменности, выражая общую судьбу ландшафта и людей. Самые выдающиеся представители сольнокской колонии художников (Янош Бихари, Лайош Деак-Эбнер, Ласло Медньянски, Адольф Феньеш, Вильмош Аба-Новак) изобразили в образах крестьян не только человеческую судьбу но и общественное положение. А художники колонии г. Ходмезёвашархель (Янош Торньаи, Бела Эндре, Янош Пастор) обращали внимание прежде всего на ужасающую беззащитность бедного крестьянства. Более гетерогенная группа художников в г. Кечкемет (Бела Иваньи-Грюнвальд, Имре Ревес) и большинство сегедских художников (Шандор Ньилашши, Лайош Кароль, Ференц Динньеш) или некоторые из дебреценских живописцев (Тибор Борнемисса, Миклош Каплар, Ласло Холло) далее Иштван Надь, одиноко путешествовавший, а затем поселившийся в г. Байе, дополнили этнологический материал венгерского изобразительного искусства и дали потрясающую картину жизни бедняков в провинции.

Искусство художников Большой Венгерской низменности получило ныне признание потому, что в их произведениях отражается тяжелая реальность рубежа столетия с такой резкостью, искренностью и страстью, для которой едва ли можно найти примеры в других областях Венгрии. В их творчестве страдание, скорбь, ожидание, роковая судьба, мольба, призрачные мечты и подавленность объединяются в потрясающее признание. В их картинах продолжает жить характерный венгерский критический реализм, в условиях XX столетия, романтическая возвышенность, полнокровная горесть, угрожающая меланхолия. В их творчестве зрелище насыщено переживаниями, их полнокровный колорит интерпретирует подавляющее настроение, их художественная деятельность неделима от человеческой солидарности, идейное содержание сделало горячими и выразительными формы их творчества. Для современного живописца и любителя искусства творчество этих художников Большой Венгерской низменности является доказательством, что наиболее современной является сама жизнь, и что художник не отстаёт от времени тогда, когда он понимает своих современников и отражает то, что он воспринял из движений природы, общества и души.

В развитии социалистического изобразительного искусства художники Большой Венгерской низменности занимают значительное место. Венгерская публика рассматривает их как художников крестьянской бедноты, аграрного пролетариата, как мастеров, из произведений которых вырисовывается поразительное свидетельство ужасных социальных условий Венгрии до освобождения, об анахронических явлениях феодальной косности, продолжавшейся до недавнего прошлого. Правда, что в этом свидетельстве была также своего рода лирическая пассивность, при которой недовольство застывает в страшную апатию, но оно несмотря на это оказало возмущающее, активизирующее, революционирующее действие, стало выявлением сочувствия с «тремя миллионами венгерских нищих». Вопреки тому, что в деятельности живописцев Большой Венгерской низменности нехватало сознательной организованной классовой борьбы, и знания истории общественного развития, их точку зрения можно признать партийной. Своими современными средствами живописи, формами, напоминающими экспрессионизм, и каким-то особым колоритом, называемым современным романтизмом, они служили интересам народа.

The *Acta Historiae Artium* publish papers on history of arts in English, German, French, Russian and Italian.

The *Acta Historiae Artium* appear in parts of varying size, making up volumes.

Manuscripts should be addressed to:

Acta Historiae Artium, Budapest 502, Postafiók 24

Correspondence with the editors and publishers should be sent to the same address,

The rate of subscription to the *Acta Historiae Artium* is 110 forints a volume. Orders may be placed with "Kultura" Foreign Trade Company for Books and Newspapers (Budapest I., Fő utca 32. — Account No. 43-790-057-181) or with representatives abroad.

Les *Acta Historiae Artium* paraissent en français, allemand, anglais, italien et russe et publient des travaux du domaine des recherches sur l'histoire des beaux-arts.

Les *Acta Historiae Artium* sont publiés sous forme de fascicules qui seront réunis en volumes.

On est prié d'envoyer les manuscrits destinés à la rédaction à l'adresse suivante:

Acta Historiae Artium, Budapest 502, Postafiók 24

Toute correspondance doit être envoyée à cette même adresse.

Le prix de l'abonnement est de 110 forints par volume.

On peut s'abonner à l'Entreprise pour le Commerce Extérieur de Livres et Journaux «Kultura» (Budapest I., Fő utca 32. — Compte-courant No. 43-790-057-181) ou à l'étranger chez tous les représentants ou dépositaires.

«*Acta Historiae Artium*» публикуют трактаты из области искусствоведения на русском, немецком, английском, французском и итальянском языках.

«*Acta Historiae Artium*» выходят отдельными выпусками разного объема. Несколько выпусков составляют один том.

Предназначенные для публикации рукописи следует направлять по адресу:

Acta Historiae Artium, Budapest 502, Postafiók 24

По этому же адресу следует направлять всякую корреспонденцию для редакции и администрации.

Подписная цена «*Acta Historiae Artium*» — 110 форинтов за том. Заказы принимает предприятие по внешней торговле книг и газет «Kultura» (Budapest I., Fő u. 32.) Текущий счет № 43-790-057-181), или его заграничные представительства и уполномоченные.

64,— Ft.

INDEX

F. Levárdy : Les monuments d'architecture médiévale à Pannonhalma 3

L. Vayer : L'„Imago Pietatis" di Lorenzo Ghiberti 45

J. Balogh: Un capolavoro sconosciuto del Verrocchio. (Studi nella collezione di sculture del Museo di Belle Arti IV.) 55

K. Csapodi-Gárdonyi : Un manuscrit Pétrarque—Dante de la Bibliothèque Nationale à Paris et ses rapports avec la „Bibliotheca Corviniana" 99

R. Bedő : Ein Doppelporträt des Michael Sweerts 107

L. Huszár : Karlsburger Medailleure (1740—1780)..... 111

E. Ybl : Das schweizer „Picknick im Freien" (Franz Buchser und Paul Szinyei-Merse) 123

I. Berkovits : Mihály Zichy et la peinture belge 129

G. Ö. Pogány : L'héritage des peintres de la Grande Pleine Hongroise 141

RECENSIONES

Panofsky, Erwin, Renaissance and Renascences in Western Art *(M. Boskovits)* 159

Soltész, Zoltánné, A magyarországi könyvdíszítés a XVI. században (Elisabeth Soltész: Buchschmuck in Ungarn im 16. Jahrhundert) *(D. Radocsay)*..... 163

Zu den böhmischen Beziehungen der Barockskulptur in Ungarn (Blažiček, O. J.: Sochařství baroku v Čechách — Stech, V. V.: Die Barockskulptur in Böhmen) *(M. G. Aggházy)* 165

Zádor, Anna, Pollack Mihály (Anna Zádor: Michele Pollack) *(E. Révhelyi)* 171

Gerszi, Teréz, A magyar kőrajzolás története a XIX. században (Teréz Gerszi: Histoire de la lithographie hongroise au XIXe siècle) *(Gy. Rózsa)* 173

ACTA HISTORIAE ARTIUM

ACADEMIAE SCIENTIARUM HUNGARICAE

REDIGIT: L. VAYER

TOMUS VIII * FASCICULI 3—4

AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST

1962

ACTA HISTORIAE ARTIUM

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA MŰVÉSZETTÖRTÉNETI KÖZLEMÉNYEI

SZERKESZTI

VAYER LAJOS

A SZERKESZTŐ BIZOTTSÁG TAGJAI

BALOGH JOLÁN, DOBROVITS ALADÁR, GENTHON ISTVÁN, RADOCSAY DÉNES, H. ZÁDOR ANNA

TECHNIKAI SZERKESZTŐ

RÓZSA GYÖRGY

SZERKESZTŐSÉG ÉS KIADÓHIVATAL: BUDAPEST V., ALKOTMÁNY UTCA 21.

Az *Acta Historiae Artium* német, angol, francia, orosz és olasz nyelven közöl értekezéseket a művészettörténet köréből.

Az *Acta Historiae Artium* változó terjedelmű füzetekben jelenik meg. Több füzet alkot egy kötetet.

A közlésre szánt kéziratok a következő címre küldendők:

Acta Historiae Artium, Budapest 502, Postafiók 24.

Ugyanerre a címre küldendő minden szerkesztőségi és kiadóhivatali levelezés.

Az *Acta Historiae Artium* előfizetési ára kötetenként belföldre 80 forint, külföldre 110 forint. Megrendelhető a belföld számára az „Akadémiai Kiadó"-nál (Budapest V., Alkotmány utca 21. Bankszámla 05-915-111-46), a külföld számára pedig a „Kultúra" Könyv és Hírlap Külkereskedelmi Vállalatnál (Budapest I., Fő utca 32. Bankszámla 43-790-057-181 sz.) vagy külföldi képviseleteinél, bizományosainál.

Die *Acta Historiae Artium* veröffentlichen Abhandlungen aus dem Bereiche der Kunstgeschichte in deutscher, englischer, französischer, russischer und italienischer Sprache.

Die *Acta Historiae Artium* erscheinen in Heften wechselnden Umfanges. Mehrere Hefte bilden einen Band.

Die zur Veröffentlichung bestimmten Manuskripte sind an folgende Adresse zu senden:

Acta Historiae Artium, Budapest 502, Postafiók 24

An die gleiche Anschrift ist auch jede für die Redaktion und den Verlag bestimmte Korrespondenz zu richten.

Abonnementspreis pro Band: 110 Forint. Bestellbar bei dem Buch- und Zeitungs-Aussenhandels-Unternehmen »Kultura« (Budapest I., Fő utca 32. Bankkonto Nr. 43-790-057-181) oder bei seinen Auslandsvertretungen und Kommissionären.

DAS WERK MAX DVOŘÁKS UND DIE GEGENWART

von

J. Neumann

1. Der historische Beitrag Max Dvořáks zur kunstgeschichtlichen Forschung

Heutzutage vollzieht sich in der Kunstgeschichte eine weitgehende methodische Umstellung, die eine radikale Wandlung dieses Wissenschaftszweiges zur Folge hat. Sie zwingt uns, Wert und Bedeutung aller bisherigen Mittel des Forschers, seiner analytischen und synthetischen Methoden zu überprüfen, zugleich die Gangbarkeit neuer Wege und unser methodisches Rüstzeug einer kritischen Betrachtung zu unterziehen. Die wissenschaftliche Interpretation der Geschichtsentwicklung durch den historischen Materialismus, die innere Differenzierung der kunstgeschichtlichen Methoden und die Entfaltung der entsprechenden Hilfswissenschaften — das alles stellt die Kunstgeschichte vor anspruchsvolle Aufgaben und eröffnet ihr völlig neue Perspektiven. Demnach kann sich der Kunsthistoriker mit den Problemen seines Fachs auf einer höheren Ebene auseinandersetzen, als dies noch vor wenigen Jahrzehnten möglich war und in vielen Ländern heute noch möglich ist. Die einseitige Spezialisierung, die fachliche Exklusivität und insbesondere die idealistischen Methoden hindern selbst hervorragende Forscher daran, sich des wahren Charakters der heutigen wissenschaftlichen Problematik voll bewusst zu werden. Wie schon so viele Generationen von Wissenschaftlern in Zeiten grosser Umbrüche, dünkt es auch uns, als stünden wir auf einer Anhöhe, von der aus wir unter uns die Wege überblicken, welche die Kunstgeschichtsschreibung bisher zurückgelegt hat, während auf der anderen Seite ein weites unbekanntes Gebiet liegt, das sich vorher unseren Blicken entzogen hat und erst jetzt durchforscht und auf der Karte eingetragen werden kann. Der bisherige Bereich unseres Wissenschaftszweigs scheint uns vom heutigen Blickpunkt aus viel übersichtlicher zu sein, und wir kennen uns in den verschiedenen Richtungen der bisherigen — oft winkeligen und gewundenen — Wege besser aus. Eben der klare Überblick, der uns Vergleiche und Wertungen ermöglicht, lässt uns die Vergangenheit unseres Fachgebiets besser interpretieren. Zugleich können wir uns auf die gegenwärtigen und künftigen Aufgaben besser vorbereiten. Zu den wertvollsten Ergebnissen unserer Situation gehört zweifellos die Möglichkeit, schärfer zu unterscheiden, welche von den bisher eingeschlagenen Wegen unser Vordringen in die Zukunft und unsere Orientierung in der neuen Problematik erleichtern. Die Werke einzelner Forscher erscheinen in klarerem Licht, wir können vergessene wissenschaftliche Leistungen und den Beitrag der grossen Kunsthistoriker, deren Tätigkeit schon früher im Mittelpunkt des Interesses stand und die Entwicklung der ganzen Disziplin beeinflusste, anders und besser einschätzen.

Auch das Werk M. Dvořáks, das die moderne kunstgeschichtliche Forschung so bedeutsam beeinflusst hat und so oft mit den höchsten Massstäben gemessen wurde, sehen wir heute mit anderen Augen als viele seiner unmittelbaren Nachfolger und auch anders als die späteren idealistisch orientierten Forscher. Als positiven Beitrag wertete man nicht selten in den vergangenen Jahrzehnten die Grundzüge im Werk M. Dvořáks, die uns heute eher seine historisch bedingten Schranken veranschaulichen und Konsequenzen seines irrigen erkenntnistheoretischen Ausgangspunktes, seiner Abhängigkeit von den philosophischen Konzeptionen des angehenden 20. Jahrhunderts darstellen. Wir hingegen bringen Dvořáks ungewöhnlich empfindlichem Geschichtssinn neue Wertschätzung entgegen, sowie seiner Konkretheit, seiner Fähigkeit, die Analyse des Einzelfalls mit der breiten Verallgemeinerung zu verbinden, seiner Gabe, die Kunst in grossen historischen Zusammenhängen zu sehen, dabei aber die einzigartige künstlerische Äusserung und die unwiederholbaren Merkmale des Kunstwerks und seiner Ausdrucksmittel nicht ausser acht zu lassen. Wenn wir die Schriften Dvořáks[1] von neuem lesen, bewundern wir vor allem seine dialektische Denkweise, die es

ihm ermöglichte, nicht nur die evolutionistische Auffassung der vorangehenden Phase der Kunstgeschichtsforschung zu überwinden und komplizierte Entwicklungsprobleme auf bewundernswert feinfühlige Weise zu lösen, sondern auch die vielschichtigen Beziehungen der Kunst zu den übrigen Bereichen des Denkens und Fühlens — mit verblüffender Genauigkeit — zu erfassen und so die Gesamtheit der geschichtlichen Kräfte anzudeuten, die auf die Kunst einwirken und ihre Formen beeinflussen.

Im wissenschaftlichen Erbe Dvořáks finden wir bedeutsame Anregungen vor, die mit den bisherigen kunstgeschichtlichen Methoden nicht realisiert werden konnten und in ihrer ganzen Dringlichkeit erst jetzt in den Vordergrund treten, da die Kunstgeschichte, gemeinsam mit den übrigen historischen Wissenschaften, die realen Grundlagen der gesamten ideologischen Entwicklung zu erkennen und viel exakter als die bisherigen Konzeptionen die Beziehungen zwischen der Entwicklung von Kunst und Gesellschaft zu verstehen beginnt. Gerade heute, da die Beschränktheit einer einseitigen, die Immanenz der Kunstentwicklung vertretenden formalen Auffassung und die Irrtümlichkeit verschiedener soziologistischer, die Wandlungen der Kunst aus den sozialökonomischen Veränderungen direkt ableitender Konzeptionen voll erwiesen ist, fühlen wir das dringende Bedürfnis, unsere Aufmerksamkeit den Bindegliedern zuzuwenden, die die Kunst mit der übrigen gesellschaftlichen Produktion und den mannigfaltigen Formen des gesellschaftlichen Bewusstseins verknüpfen. Nunmehr sind wir uns dessen bewusst, dass wir die in der Kunst zusammengeballte gestaltende Kraft vor Augen halten und ihren besonderen, durch nichts ersetzbaren Beitrag zur Kultur der Menschheit und zur allgemeinen historischen Entwicklung aufdecken müssen. Die Erfahrungen der bisherigen kunstgeschichtlichen Forschung haben uns gelehrt, dass die wissenschaftliche Interpretation nicht darauf abzielen kann, für die einzelnen Stilformen und Entwicklungsstadien der Kunst sozialökomische Äquivalente zu suchen, sondern — im Gegensatz zu solch mechanischer, die aktive Rolle des Kunstwerks unterschätzender Vorstellung — darin besteht, das im Prozess der Kunstentwicklung selbst enthaltene dialektische Zusammenspiel der Kräfte und Entwicklungstendenzen aufzudecken, durch welche die Kunst in den gesellschaftlichen Gesamtprozess eingebettet ist und mit denen sie die Ansprüche der Gesellschaft schöpferisch beantwortet. Die Erfassung dieser dialektischen Zusammenhänge setzt voraus, dass wir die Kunst als ästhetisch-spezifischen Ausdruck historisch bedingter Vorstellungen und Ideen interpretieren und ihre Entwicklung ständig mit der zeitgenössischen Weltanschauung und verschiedenen Bereichen der sozialen Ideologie vergleichen, d. h. mit den Bereichen, die aufeinander wechselseitig einwirken und unter dem Einfluss derselben gesellschaftlichen Kräfte stehen.

Wenn die kunsthistorische Forschung diese Aufgabe erfüllen soll, dann kommt sie mit den alten Mitteln der formalen Stilanalyse oder mit den geläufigen Methoden der allgemeinen Geschichte nicht zurecht. Sie muss ihr Erkenntnisvermögen vertiefen und oft zu neuem methodischem Rüstzeug greifen. M. Dvořák war einer der ersten Forscher, die sich — unter gänzlich anderen Bedingungen als es die unseren sind — der Bedeutung und zugleich der Schwierigkeit dieser Aufgabe bewusst wurden. Als erster sondierte er den Boden dieser komplizierten Problematik und deutete auch schon die Richtungen an, in denen ein Fortschritt möglich war. Er tat dies als Idealist, dessen philosophische Überzeugung die verallgemeinernden Schlüsse in ihrer Gesamtheit notwendigermassen deformierte, war aber zugleich dabei auch ein Historiker mit einem hochentwickelten Sinn für die Kompliziertheit des historischen Prozesses und für die Wechselwirkung der einzelnen Bereiche des geistigen Lebens der Gesellschaft. Darum ist ein Grossteil seiner Erkenntnisse von dauernderer Gültigkeit, und sein methodisches Vorgehen kann eben wegen dieser seiner dialektischen Elastizität und wegen seines Feingefühls für die Besonderheiten der Kunstentwicklung eine bedeutsame Lehre für den gegenwärtigen methodischen Umbau des ganzen Wissenschaftsfachs sein.

Das Werk M. Dvořáks hat auch nach den vierzig Jahren, die seit seinem Tod verflossen sind, nicht die Bedeutung eines Marksteins in der Entwicklung der Kunstwissenschaft eingebüsst. Mehr als je sind wir uns dessen bewusst, dass M. Dvořák seinen führenden Platz in der europäischen Kunstwissenschaft nicht nur dem Umstand verdankt, dass er seine Arbeiten im Milieu einer kunsthistorischen Schule geltend machen konnte, die schon zuvor eine bedeutsame internationale Position hatte. Auch die Tatsache, dass er mit seiner sehr menschlichen Persönlichkeit und seinem edlen wissenschaftlichen Eifer ausserordentlich suggestiv wirkte, genügt nicht zur Erklärung des Phäno-

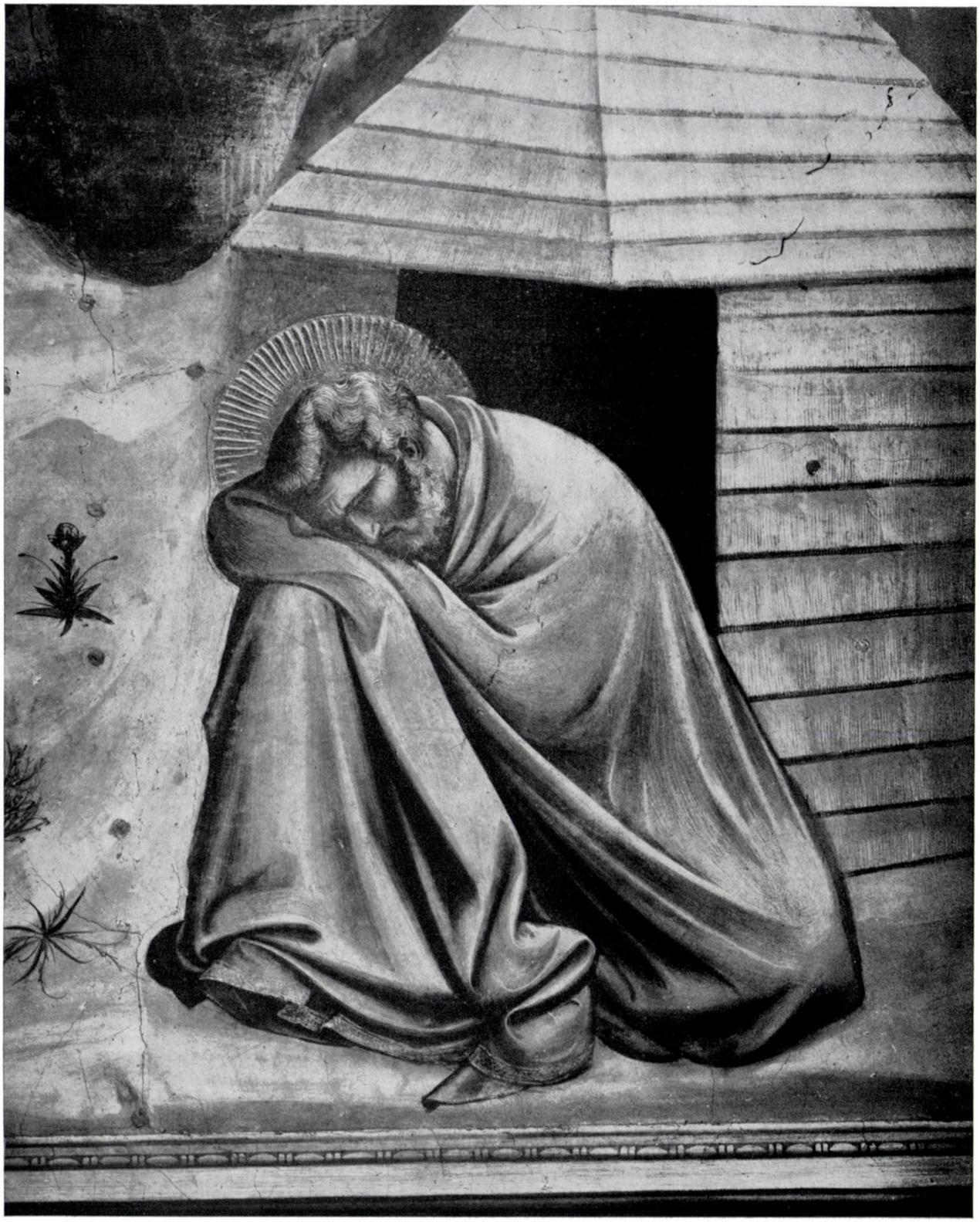

Abb. 1. Giotto: Der Traum Joachims. Detail. 1303—1305. Capella degli Scrovegni all'Arena in Padua

mens. Seine überragende Bedeutung wurzelt vor allem darin, dass er Grundfragen der kunsthistorischen Methode, die — sobald die Kunstgeschichte zu einer selbständigen Wissenschaft mit eigenen Mitteln und Aufgaben geworden war — auftauchen mussten, mit dem ihm eigenen Weitblick zu fassen verstand.

Am Ausgang des 19. Jahrhunderts hatte sich die kunsthistorische Forschung noch nicht von den Fesseln der kulturhistorischen Auffassung befreit, die sich mit der Feststellung der äusseren Umstände zufriedengab, indem sie die Persönlichkeit des Künstlers, der Auftraggeber und in geringerem Mass das Kunstwerk selbst ins Licht ihrer Betrachtung rückte. Doch sie konnte dem Wesentlichen nicht gerecht werden — der Kunst als schöpferischer Tätigkeit von ganz besonderer Art. Es ist das Verdienst der Generation von Wissenschaftlern, zu der die beiden Wiener Lehrer M. Dvořáks, F. Wickhoff und A. Riegl gehörten, dass sie die Kunstgeschichte von der Vormundschaft der Kulturgeschichte und damit von einer normativen Auffassung befreite, deren ästhetische Vorurteile und erstarrte dogmatische Massstäbe die objektive Betrachtung der Kunstdenkmäler der Vergangenheit und eine gerechte Wertung der einzelnen kunstgeschichtlichen Phasen unmöglich machten.[2] Zur Zeit der Entfaltung der historischen Hilfswissenschaften bildete sich unter dem vorherrschenden Einfluss von Expertenmethoden, die die Stileigenart und die individuellen, einzigartigen Merkmale der künstlerischen Form aufzeigten, die Stilkritik als selbständige kunsthistorische Methode heraus. Die neue Konzeption der Kunstgeschichte baute sodann die Eigenständigkeit dieses Fachs vor allem auf dieser Stilkritik auf sowie auf der Anwendung präzisierter allgemeinhistorischer Methoden bei der Untersuchung der Entwicklungsprobleme der Kunst.

Die damals verfochtene Ansicht ging von der Vorstellung aus, die Kunstentwicklung sei ein zusammenhängender, ununterbrochener Prozess, in dem jedes Stadium durch die vorhergehende, die nächsthöhere vorbereitende Stufe, kausal bedingt sei. Das Kunstwerk im historischen Zusammenhang zu sehen bedeute daher, es nach der Art der Naturwissenschaften in eine Reihe verwandter künstlerischer Tatsachen einzugliedern. So kam die sog. genetische Auffassung zustande, welche die gesamte Vergangenheit der Kunst als den Komplex von kausal verknüpften Reihen betrachtete. Diese Reihen, meinte sie, seien durch eine innere historische Notwendigkeit bedingt, die in jener unerbittlichen Logik zum Ausdruck komme, mit der die Kunst ihre Formprobleme nach und nach entfaltet und löst. Noch 1904 betonte selbst Dvořák in seinem Werk über das Rätsel in der Kunst der Brüder van Eyck, dass die eigentliche und wichtigste Wesensgrundlage der Kunstgeschichte — sofern sie mehr ist als eine Künstlergeschichte — die Entwicklung der Formprobleme sei.[3]

Je mehr diese genetische Auffassung ihre Aufmerksamkeit dem Spezifischen in der Kunst —man erblickte es damals vor allem im Bereich der Form — zuwandte, desto mehr wurde auch die Immanenz der Kunstentwicklung, ihre Eigengesetzlichkeit hervorgehoben und desto mehr begann das Interesse für die Bindeglieder, die die Kunst mit der allgemeinen Geschichte verknüpfen, abzuflauen. Stärker als in der Wiener Schule, wo die Kunstentwicklung ständig in breiteren historischen Zusammenhängen studiert wurde, machte sich diese Tendenz bei anderen Forschern geltend, vor allem bei H. Wölfflin, dem es darum zu tun war, die Entwicklungsgesetze der Kunst in der inneren Dynamik der künstlerischen Form selbst zu finden.[4] Die Logik der Kunstentwicklung, welche die Lehrer Dvořáks in der Gesamtheit verschiedener historisch feststellbarer Beziehungen innerhalb der genetischen Reihen erblickt hatten, projizierte H. Wölfflin in den psychologischen Prozess des menschlichen Sehens, das sich, wie er fand, von der linearen zur malerischen Sicht, vom Flächenhaften zum Tiefenhaften entwickle und auf diese Weise den Charakter der künstlerischen Gestaltung der Realität und somit auch den Charakter der Kunststile bestimme. Diese Methode, die auf interessante und anregende Weise einige Besonderheiten in der Entwicklung der künstlerischen Form erfasste, isolierte allerdings die Kunstentwicklung von ihren historischen Bedingungen und führte nach allen späteren Korrekturen H. Wölfflins lediglich zur Vorstellung einer Parallelität der künstlerischen und geistigen Entwicklung, die nicht zur tieferen Interpretation der Kunstentwicklung in ihrem Verhältnis zum gesamten historischen Prozess beitragen kann. Wölfflin selbst schrieb im Jahre 1940, dass man von der Parallelität der Geschichte des Sehens und der allgemeinen Geistesgeschichte nicht allzuviel fordern dürfe, und er äusserte Zweifel darüber, ob diese inkommensurablen Grössen überhaupt nutzbringend verglichen werden könnten.[5] Die Kunst behalte

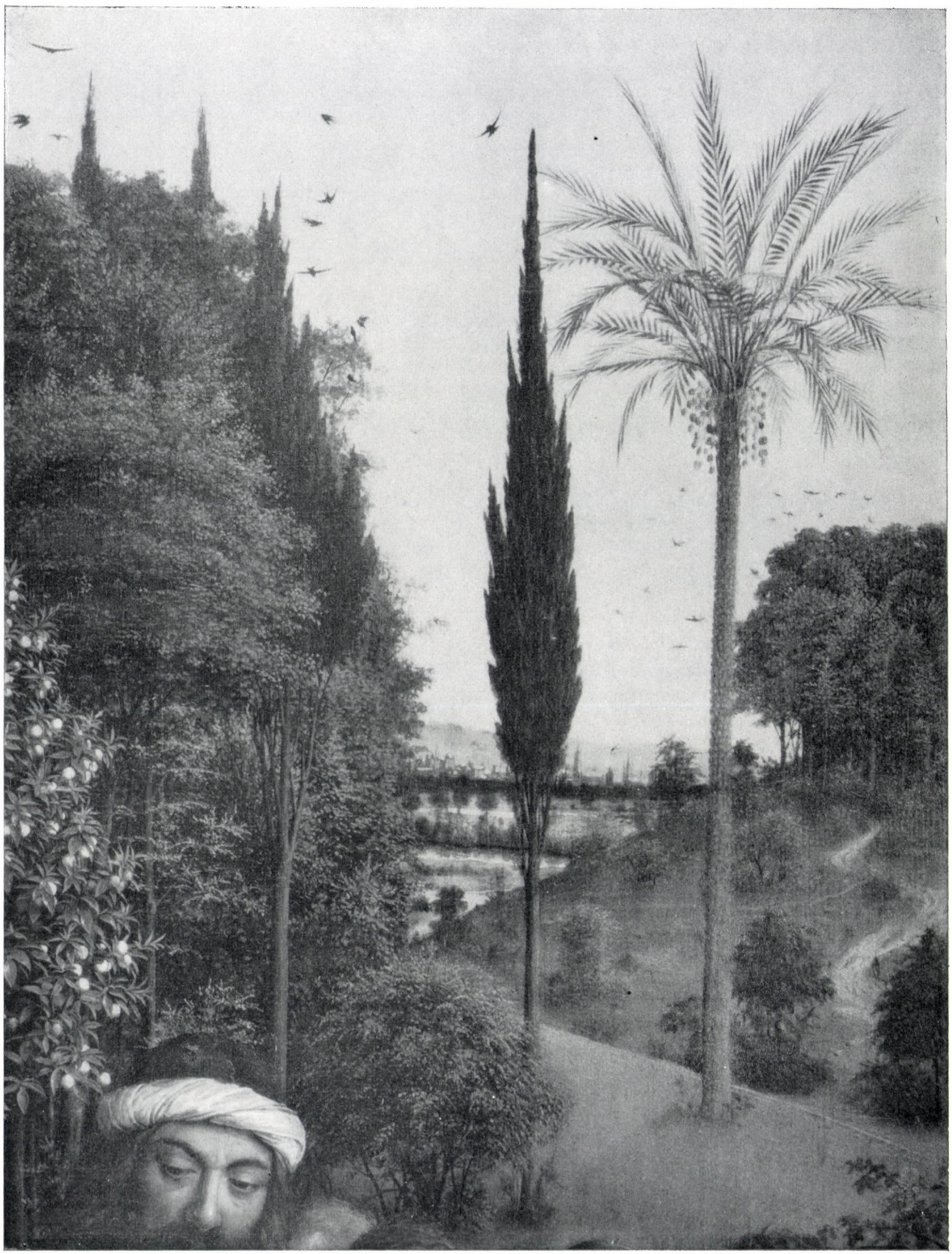

Abb. 2. Jan van Eyck: Genter Altar. Die hl. Pilger. Detail. 1415—1432. Gent, Kirche St. Bavo

ihr Spezifisches bei, nämlich gerade darin schöpferisch zu sein, dass sie auf dem Boden der reinen Anschauung neue Formen der Erfassung der Realität hervorbringe.

Diese allzu enge Konzeption des Spezifischen in der Kunst entsprang u. a. einer Vermutung, deren Vorhandensein wir in verschiedenen Schriften Wölfflins und nicht selten auch hinter seinen geistreichsten Sentenzen aufspüren können, dass nämlich die von der Kunst dargestellte Realität im Grunde unveränderlich sei und einer Art natürlicher Vorlage ähnle, die die Menschen in verschiedenen Zeiten mit ihren Sinnen jeweils anders wahrnehmen und gestalten. So aber verhält es sich damit keineswegs. Die von der Kunst widergespiegelte und zum Ausdruck gebrachte Wirklichkeit besteht — was schon Hegel wusste — in den gegenseitigen Beziehungen der Menschen, und sie sind es, die deren Verhältnis zur Natur und zu allen Lebenstatsachen bestimmen. Die Wandlungen in der Entwicklung der Kunst sind also kein Ergebnis einer blossen psychologischen Gesetzlichkeit des menschlichen Sehens, sondern ein kompliziertes Abbild der tiefgreifenden Wandlungen in den gesamten menschlichen Beziehungen, die im Denken und Fühlen der Menschen, in ihren Idealen und ihrer Weltanschauung zum Ausdruck kommen. M. Dvořák war sich gerade dieses Zusammenhangs sehr klar bewusst, obwohl er überwiegend innerhalb der Sphäre des menschlichen Denkens blieb und die veränderten Vorstellungen der Menschen nur zum Teil mit den realen Wandlungen ihres materiellen Lebens in Zusammenhang brachte. Sein Verdienst war jedoch, durch die neue, engere Verknüpfung der Kunst mit der Weltanschauung, dem Denken und mit der Entwicklung des Geisteslebens überhaupt zur rechten Zeit der Isolierung entgegengetreten zu sein, in die die junge kunsthistorische Wissenschaft auf der Suche nach den immanenten Gesetzen der künstlerischen Entwicklung hineingeriet. Dvořák erkannte, inwieweit der Versuch, die Kunstgeschichte auf Grund des Studiums der reinen Formentwicklung von der allgemeinen Geschichte zu lösen, einseitig und darum ungenügend war.

Wir würden jedoch seine Bedeutung verkennen, wenn wir der Meinung wären, sein Verdienst bestehe lediglich in der überzeugenden Betonung der engen Beziehung der Kunstgeschichte zur allgemeinen Geschichte. M. Dvořák kehrte nämlich nicht zur alten kulturhistorischen Konzeption zurück, wie einige Formalisten der Kunstwissenschaft meinen, er machte die Geschichte der Kunst nicht wieder zu einer blossen »Filiale der Geschichte« — um das zutreffende Wort R. Huyghs zu verwenden —, sondern er zeigte, dass nicht nur die Form, sondern auch das Verhältnis der Kunst zur Realität und ihr ideeller Inhalt nur im Prozess der künstlerischen und zugleich der allgemeinhistorischen Entwicklung zu interpretieren seien. Seine bedeutende Tat, die die Entwicklung der Kunstwissenschaft beeinflusste, erblicken wir in Dvořáks überzeugender Beweisführung, dass der Kunsthistoriker sich nicht nur mit der Entwicklung und Interpretation der künstlerischen Form befassen kann, sondern zugleich auch den ideellen Inhalt des Kunstwerks *historisch* interpretieren muss. Anders als die moderne Ästhetik, aber nicht weniger beweiskräftig, wies Dvořák mit seinen wissenschaftlichen Arbeiten auf die Notwendigkeit hin, die Kunst aus dem Gesichtspunkt der Einheit ihres Inhalts und ihrer Form zu werten. Nur so kann nämlich die aktive Rolle der Kunst in der Geschichte und ihr starker Einfluss auf das Denken und Fühlen der Menschen verstanden werden.

Dvořák lehnte somit nicht das Bestreben ab, die Kunstgeschichte als selbständige Wissenschaft unter Berücksichtigung des spezifischen Charakters der Kunst zu behandeln, sondern er zeigte, dass das Spezifische in der Kunst sich im Kunstwerk als Ganzem offenbart und dass man es nicht durch die isolierte Formanalyse, sondern im Gegenteil nur dialektisch im Zusammenhang der Kunst mit dem menschlichen Denken und anderen Formen des schöpferischen Schaffens erfassen kann. Dvořák hatte zwar nicht die Möglichkeit, die Problematik des Spezifischen in der Kunst ausführlich zu untersuchen, aber aus seinen Arbeiten geht klar hervor, dass er der Kunst nie die gleichen Massstäbe anlegte wie dem übrigen geistigen Schaffen des Menschen, dass er sich immer ihres besonderen Charakters, der sich im Verlauf der Geschichte allmählich herausbildete, bewusst war. Der kürzlich in Kreisen der westdeutschen Kunstgeschichte erhobene Einwand, Dvořák habe den Hang gehabt, die Auffassung der Kunst zu nivellieren, und sich nur dafür interessiert, was sie mit anderen Äusserungen der Zeit gemeinsam habe, entbehrt der notwendigen Erwägung. Wie seine Schüler bezeugen, pflegte Dvořák zu sagen, ein Kunstwerk sei keine abgeschlossene Tatsache, die nur noch der Geschichte angehöre, sondern eine lebendige, unaufhörlich wirksame Kraft, ein Gegenwartswert.[6] In der Kunstgeschichtsschreibung war es vor allen

er, der von diesem Blickpunkt her aufzeigte, dass die Kunst die universalste und darum die wirksamste und die mächtigste Form ist, in der die Vorstellungen der Menschen von der Welt, von ihrem eigenen Leben und ihren Geschicken, ihren Gefühlen und Wünschen Ausdruck finden. Im Manuskript des Kollegs, das Dvořák über den Idealismus und Realismus in der Kunst der Neuzeit hielt, finden wir folgenden charakteristischen Satz: »Die Kunst ist neben der Sprache das vielleicht allerwichtigste Mittel zum Ausdruck der psychischen Erfahrungen.«

Eben in dem besonderen Vermögen der Kunst, die Vorstellungen und Ideen der Menschen widerzuspiegeln, besteht das methodologische Fundament der ganzen Konzeption Dvořáks, einer Konzeption, die die Kunstentwicklung allseitig mit dem gesamten Geistesleben der Zeit verbindet.

Die Bedeutung dieser Tat M. Dvořáks ist durch die ganze weitere Entwicklung der Kunstgeschichtswissenschaft erwiesen: Nach allen Versuchen, durch die gleichsam laboratorisch herbeigeführte Isolierung des Gegenstands ihrer Untersuchung einen Erfolg zu verzeichnen, kehrte sie auf verschiedenen Wegen zur Einsicht zurück, dass eine Gesamtüberschau des Entwicklungsprozesses der Kunst und ein historisches Urteil über ein Kunstwerk nur möglich ist, wenn der Forscher die mannigfaltigen Beziehungen der Kunst zum Geistesleben und zur gesamten menschlichen Tätigkeit berücksichtigt. Die Notwendigkeit eines solchen Vorgehens bestätigen vor allem die Erkenntnisse des historischen Materialismus, der das Verhältnis der Kunst zum menschlichen Denken vom Gesichtspunkt des realen historischen Entwicklungsprozesses und seiner Gesetze aus beleuchtet und den bedeutendsten Versuchen und Absichten der bisherigen Kunstgeschichtschreibung einen neuen Inhalt verleiht, indem er sie von den Fesseln begrenzter Theorien befreit und ihren rationalen Kern enthüllt.

Lehrreich für die heutige Kunstgeschichtsforschung ist jedoch nicht nur die ganze Sinngebung des Dvořákschen Beitrags, sondern auch die Entwicklungskurve seiner Methodik. Sie lässt nicht allein die Intensität seines Suchens und seine bemerkenswerte ideelle Spannweite, sondern vor allem den ganzen wissenschaftlichen Hintergrund erkennen, die Ausgangspunkte, Programme, gedanklichen Einflüsse und Forschungsziele, die man sich vergegenwärtigen muss, wenn man aus Dvořáks Werk eine für unsere heutige Zeit fruchtbare Lehre kritisch deduzieren will. Das Bedürfnis einer neuen kritischen Betrachtung des Werkes von M. Dvořák zeigen übrigens auch einige neue Versuche, sein Erbe zu verwerten, aber sie haben eben wegen ihrer Unzulänglichkeit eine Kritik gegen die neue wissenschaftliche Konzeption im allgemeinen hervorgerufen. Die jüngsten Tendenzen einer nur soziologischen Untermauerung der Lehre Dvořáks ohne Umwertung oder Umdenkung seiner Konzeption erwiesen sich als für die Zukunft nicht eben fruchtbar und brachten nur einige Teilergebnisse. Das von *Fr. Antal*,[7] einem Schüler Max Dvořáks, verfasste Buch über die florentinische Malerei und ihre sozialen Hingergründe ist ein in der westeuropäischen Kunstwissenschaft gewiss neuer, kühner und anregender Schritt, lässt aber zugleich Mängel erkennen, die einer äusserlichen, nicht genug durchdachten Umkehrung der älteren Theorie entspringen. Es unterliegt keinem Zweifel, dass das Werk Antals in mancher Hinsicht einen Schritt vorwärts bedeutet, dass es die Frage nach dem Verhältnis der Kunst zum Leben der Gesellschaft materialistisch stellt und versucht, zu den wirklichen Triebkräften hinabzugelangen, die auf die Kunstentwicklung Einfluss nehmen und für das Kunstwerk von determinierender Bedeutung sind. Das Buch enthält eine Fülle wichtiger historischer Erkenntnisse und deckt bisher unbekannte Zusammenhänge auf. Darum ist es heute ein unentbehrliches Kompendium, worauf wir beim Studium der Malerei des 14. Jahrhunderts immer wieder zurückgreifen. Und darum wurde es auch in eine Reihe von Sprachen übersetzt. Auf der anderen Seite fällt jedoch auf, dass die Konzeption Antals weder den Feinheiten der Methode Dvořáks noch seiner durchdringenden Analyse der gegenseitigen Beziehung von Kunst und Ideologie voll gerecht werden konnte; die bewunderswerte Dialektik Dvořáks tritt hier im Gegenteil vor dem etwas starren Bestreben zurück, für jede Ideenrichtung, jede Stiltendenz ganz gewiss den sozialen Ausgangspunkt und klassenbedingten Nenner zu finden. In Wirklichkeit ist die soziale Bedingtheit der Kunst komplizierter, und die einzelnen Richtungen und Teudenzen der Kunst lassen sich keineswegs mechanisch nach dem Muster der Klassenstruktur der Gesellschaft und ihrer sozialen Schichten aufgliedern. Darum rief die Arbeit Antals Kritik hervor und ihre Mängel lieferten zahlreichen Forschern begründete Argumente, die sich natürlich gegen den Marxismus richteten und ihm vorwarfen, er sei nicht imstande, die Kompliziertheit der Kunst-

und der Geistesentwicklung überhaupt zu interpretieren, weil er alles mechanisch auf Wirtschafts- und Klassenfaktoren zurückführe. Das grundlegende Missverständnis besteht allerdings darin, dass das Buch Antals tatsächlich nur ein — theoretisch begrenzter — Versuch der materialistischen Interpretation ist, der die innere Kompliziertheit und das Spezifische in der Kunst vernachlässigt und vor allem viele Erkenntnisse der marxistischen Klassiker ausser acht lässt. Auch ignoriert er weitgehend die reichen methodischen Erfahrungen der bisherigen marxistischen Historiographie und Ästhetik. Das Werk Antals ist daher in dieser Hinsicht nicht als moderne marxistische Arbeit anzusprechen und repräsentiert nicht die wesentlichen Grundzüge des gegenwärtigen wissenschaftlichen Strebens nach einer neuen Auffassung der Kunstgeschichte; das Verhältnis der Methode Antals zum Werk M. Dvořáks kann nicht als Richtlinie für eine marxistische Umwertung des wissenschaftlichen Erbes von Dvořák gelten. Wenn westliche Forscher unseren Standpunkt in Anbetracht von Antals Arbeit einschätzen, sind sie im Irrtum und sehen zugleich die wirkliche Problematik, vor die das Werk M. Dvořáks und seiner Nachfolger die marxistischen Forscher stellt, in falscher Perspektive.

Der Versuch Antals hat sinnfällig auf die unausweichliche Notwendigkeit hingewiesen, die Frage des Spezifikums der Kunst zu studieren und zugleich weit empfindlicher und mit feineren Instrumenten die Beziehung des Geisteslebens zur Gesellschaftsentwicklung und zur Klassenstruktur zu analysieren. Und gerade aus diesem Gesichtspunkt wird ein neuerliches aufmerksames Studium Dvořáks (und aller späteren Versuche einer Weiterentwicklung seiner Gedanken) zu einem wichtigen Bestandteil unserer gegenwärtigen kunsthistorischen Bestrebungen, die sich zielbewusst darauf richten, die rein äusserliche soziologische Auffassung durch eine philosophisch tiefer schürfende und zugleich historisch breitere und differenziertere Betrachtungsweise zu ersetzen, durch eine Auffassung, die den komplizierten Erscheinungen des Geisteslebens wissenschaftlich gerecht wird. Eine marxistische Auffassung der Kunstgeschichte kommt nämlich nicht durch die blosse Anwendung der methodischen Prinzipien des historischen Materialismus auf den Stoff der Kunstgeschichte und durch eine äussere Anpassung der bisherigen Konzeptionen an die neuen Prinzipien zustande. So wie der Marxismus nicht allein dem bisherigen Materialismus entspringt, sondern auch der deutschen idealistischen Philosophie, ist auch die wissenschaftliche Auffassung der Kunstgeschichte u. a. durch mehrere bedeutende idealistische Konzeptionen vorbereitet worden, denen es (infolge der Begrenztheit des mechanischen Materialismus und aus anderen Gründen) gelang, wichtige und bisher unbekannte Beziehungen und Gesetze der Kunst aufzuzeigen. Wie in der Philosophie, machte sich die dialektische Methode mit ihren Feinheiten und ihrem Sinn für das Spezifische des Gegenstands auch in der Kunstgeschichte im Rahmen idealistischer Konzeptionen früher geltend als in einer folgerichtig durchdachten materialistischen Interpretation. Der Vergleich des anregenden, aber doch nur beschränkten Materialismus Sempers mit dem Idealismus der Wiener Schule bei Riegl und vor allem bei Dvořák zeigt sehr deutlich, dass in der dialektischen Auffassung des Kunstgeschehens am Ende des 19. und am Anfang des 20. Jahrhunderts das Übergewicht ganz auf der Seite der idealistisch orientierten Historiker war. Das ist verständlich, wenn wir uns vergegenwärtigen, dass die dialektische Darlegung historischer Erscheinungen bei Dvořák letztlich der hegelianischen Tradition entsprang, aus der die Materialisten der kunsthistorischen Disziplin damals noch nicht zu schöpfen verstanden und die sie vor allem nicht mit den neuen, genaueren Methoden der historischen Forschung zu verbinden wussten.

Die wichtigste Lehre, die wir heute aus Dvořáks Werken ziehen können, ähnelt deshalb in mancher Hinsicht jener historischen Lektion, die der junge Marxismus im Bereich des philosophischen und allgemeinhistorischen Denkens gerade der dialektischen Methode Hegels verdankte. Zugleich ist allerdings klar, dass die historischen Umstände und die Bedingungen der eigentlichen wissenschaftlichen Entwicklung, unter denen Dvořáks Werke zustande kamen, andere waren als jene, die die Philosophie Hegels beeinflussten und dieser ihren Charakter aufprägten, und dass die historische Auswertung der dialektischen kunsthistorischen Methode Dvořáks mit der Lösung der neuen weltanschaulichen und methodischen Probleme des 20. Jahrhunderts verknüpft ist. Diese Fragen dürfen nicht mit der Problematik der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts verwechselt werden. Es unterliegt keinem Zweifel, dass die Massstäbe, die wir den idealistischen Konzeptionen einer Zeit anlegen müssen, als der historische Materialismus bereits existierte und bei der Darlegung der Geschichte

zur Geltung kam, wesentlich andere sind als jene, die vor der Entstehung des Marxismus gültig waren. Dabei muss im gegebenen Fall die wichtige Tatsache in Betracht gezogen werden, dass die Entwicklung des Marxismus im Bereich der Ästhetik und Kunstgeschichte langsamer vor sich ging und sich mit den durch das Spezifische des künstlerischen Schaffens und der Kunstentwicklung gegebenen Schwierigkeiten auseinandersetzen musste, worauf Marx und Engels indirekt hingewiesen haben. Es ist daher kein Zufall, dass der wissenschaftliche Fortschritt in der Geschichte der Kunst nicht im gleichen Entwicklungsrhythmus erfolgte und dass er sich auch nicht immer in der gleichen Form durchsetzte wie in der Wirtschafts-, Sozial- und politischen Geschichte.

Diese historischen Besonderheiten in der Entwicklung der Kunstgeschichte nicht zu respektieren hiesse, den Verlauf der kunsthistorischen Disziplin im 20. Jahrhundert nicht zu begreifen und ihre Ergebnisse zu unterschätzen. Wenn wir uns ohne alle Rücksichten auf das stützten, was in dieser Zeit — gegebenenfalls auf dem Boden des Idealismus — erreicht wurde, dann müsste das die Entwicklung unseres Fachs zur wissenschaftlichen Auffassung objektiv verzögern. Doch wenn die Behandlung bereits früher gestellter Fragen nicht zugleich von der prinzipiellen Kritik der bisherigen erkenntnistheoretischen Ausgangspunkte und idealistischen Theorien begleitet wäre, bliebe unsere Arbeit fruchtlos und bestenfalls nur eine eklektische Verbindung neuer Lehrsätze mit traditionellen Methoden. All das lässt auf die beträchtlichen Anforderungen schliessen, die die heutige Situation unseres Fachs an den Kunsthistoriker stellt: er muss sich in erhöhtem Masse dem Studium der bisherigen Entwicklung der Kunstgeschichtsschreibung widmen und durch die kritische Konfrontation mit verschiedenen vergangenen und zeitgenössischen Konzeptionen für die Vervollkommnung des heutigen wissenschaftlichen Rüstzeugs sorgen.

2. Die genetische Darlegung der Formprobleme und die Suche nach neuen Horizonten

Der besondere Charakter der modernen kunsthistorischen Problematik und die ungleichmässige Entwicklung der Methode der Kunstgeschichte und der ganzen Disziplin überhaupt tritt deutlich in den Vordergrund, wenn wir unsere Aufmerksamkeit Dvořáks wissenschaftlicher Entwicklung und den Wandlungen seines theoretischen Denkens und seiner philosophischen Orientierung zuwenden. Dvořák begann als Historiker, der sich in der Prager Schule J. Golls das kritische Quellenstudium und zugleich einen weltweiten Horizont aneignete, die Fähigkeit, Teilprobleme mit grossen historischen Perspektiven zu verbinden, und nicht zuletzt auch die spezifische Kunst seines Lehrers, das vergangene Geschehen zu beleben und zu vergegenwärtigen. Die grundlegende Zielrichtung, die sich darin geltend machte, dass er jedes künstlerische Problem im Zusammenhang mit der allgemeinen Entwicklung studierte, hat Dvořák zweifellos von Goll übernommen. Nach dem tschechischen Historiker Zd. Nejedlý — gleichfalls einem Schüler Golls — hat Goll unterstrichen, dass »es nur eine Geschichte geben darf, ob wir nun diese oder jene historische Erscheinung untersuchen. Darum sind auch aus Golls Schule nicht nur politische, Religions- und Wirtschafts-, sondern auch Kunsthistoriker hervorgegangen«.[8] Bei näherer Betrachtung wird die nicht genug hervorgehobene Tatsache offenbar, dass Dvořáks bemerkenswert universale Auffassung der Vergangenheit und seine gesamte wissenschaftliche Konzeption, die ihn zu einer so bedeutenden Gestalt der universalen Kunstgeschichte erhob, in der tschechischen wissenschaftlichen Tradition wurzelt und in Wien nur ausreifen konnte. Bei aller Verschiedenheit der persönlichen Veranlagung, der Lebensschicksale und der weltanschaulichen und politischen Orientierung sind Golls damalige Schüler — Z. Nejedlý, J. Šusta und eben auch M. Dvořák — durch gewisse gemeinsame Merkmale verbunden: sie alle betonen die Notwendigkeit, die historischen Gegebenheiten eines jeden Gebiets der menschlichen Tätigkeit im Strom der Entwicklung und in der grossen historischen Perspektive zu sehen, in der die einzelnen Tatsachen überhaupt erst ihren wahren Sinn erhalten und Gegenstand eines historischen Urteils sein können.

Viel bedeuteten für Dvořák auch die starken künstlerischen Eindrücke, die er im heimatlichen Milieu der Schlossgalerie in Roudnice vor solchen Meisterwerken wie Brueghels Heuernte und vor Bildnissen altspanischer Meister empfing. Es war die Kultur- und Kunstatmosphäre Prags in den neunziger Jahren, die Dvořáks künstlerisches Empfinden formte und veredelte, wie dies seine damaligen literarischen Versuche sinnfällig nachweisen. Als er nach Wien an das berühmte Institut

für österreichische Geschichtsforschung kam, das Theodor Sickel kurz zuvor reorganisiert hatte, war er zwar entschlossen, sich nach dem Vorbild seines Vaters, der Schlossarchivar in Roudnice war, der allgemeinen Geschichte zu widmen, aber seine Begabung zur wissenschaftlichen Arbeit, sein Interesse für die kultur- und kunstgeschichtlichen Fächer war schon damals stark ausgeprägt. Daher konnte er sich so schnell in dem neuen Milieu orientieren und ohne einen sichtbaren Bruch von der allgemeinen zur Kunstgeschichte übergehen, die ihn in den Vorträgen E. Wickhoffs so bestrickte. Wickhoffs Arbeit über die Wiener Genesis fesselte seinen tschechischen Schüler durch die kühne Konzeption der historischen Entwicklung und veranschaulichte ihm die Möglichkeiten, die sich der Kunstgeschichte eröffnen würden, wenn sie imstande wäre, die methodischen Mittel der Universalgeschichte, die kritische Analyse und vor allem die Stilkritik folgerichtig anzuwenden, und wenn sie die neue These einer zusammenhängenden, historisch logischen Untersuchung der geschichtlichen Problematik konsequent zu Ende denken könnte.

Die ersten selbständigen kunsthistorischen Arbeiten Dvoráks, vor allem seine Habilitationsschrift über *die Illuminatoren des Johann von Neumarkt* aus dem Jahre 1901, lassen erkennen, dass er zunächst ganz im Geiste der beiden Gründer der Wiener Schule der Kunstgeschichte, F. Wickhoffs und A. Riegls, im Bann des Gedankens der neuen genetischen Auffassung stand. Diese Auffassung machte sich damals durch den Einfluss naturwissenschaftlicher Methoden in der Geschichtswissenschaft geltend. Wie seine Lehrer fühlte sich auch Dvořák vom Gedanken einer kontinuierlichen Kunstentwicklung von der Antike zum Mittelalter angesprochen, und er bemühte sich, gerade mit den böhmischen illuminierten Handschriften den Beweis seiner Richtigkeit zu erbringen. Indem er sie mit der Entwicklung der mittelalterlichen Kunst des Westens in engen Zusammenhang brachte, forschte er nach den Wegen, auf denen sich die Gotik nördlich der Alpen die Errungenschaften der giottesken und nachgiottesken Kunst angeeignet hatte. Obwohl Dvořáks Grundthese über die Vermittlerrolle Avignons von seinem tschechischen Schüler E. Dostál[9] widerlegt wurde und auch die Forschungen jüngerer tschechischer Kunstwissenschaftler zu wesentlich anderen Ergebnissen führten, gehört Dvořák dennoch auch hier das Verdienst, neue Möglichkeiten der wissenschaftlichen Untersuchung der böhmischen Buchmalerei aufgezeigt zu haben. Methodisch bleibt die Studie Dvořáks auch heute noch bemerkenswert. Von den älteren kunsthistorischen Arbeiten ähnlicher Thematik unterscheidet sie sich durch ihre Fähigkeit, aus der Analyse einer nicht sehr grossen Gruppe von Werken und zugleich aus einem kleinen Geschichtsabschnitt eine kühne historische Perspektive aufzubauen und — worauf einst O. Benesch hingewiesen hat — mit bewundernswertem Können künstlerische Teilprobleme organisch in grosse geschichtliche Zusammenhänge einzugliedern, wobei Dvořák verschiedene Zweige und Bestandteile der historischen Entwicklung durch gemeinsame Leitgedanken miteinander verknüpfte. Schon hier kam seine Überzeugung zum Ausdruck — er hat sie gelegentlich in einem Aufsatz über die spanischen Bilder der Galerie in Roudnice formuliert —, dass die Aufgabe der Kunstgeschichte darin bestehe, nicht nur den Kunstgenuss bei Werken vergangener Epochen zu steigern, sondern auch unmittelbar die Kenntnis der allgemeinen Geschichtsentwicklung zu erweitern.[10] Zugleich kam hier sein kultivierter Sinn für die Universalität des gesamten historischen Strebens der Menschheit zur Geltung, ein Sinn, der das Hauptmotiv seiner weiteren wissenschaftlichen Entwicklung darstellt.

Am ausgeprägtesten machte sich die genetische Auffassung der Wiener Schule in Dvořáks umfangreichstem Werk über *Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck* geltend. Die Arbeit erschien 1904 zunächst als Zeitschriftenbeitrag und wurde erst 1925 von den Schülern Dvořáks im Band seiner »Gesammelten Aufsätze« herausgegeben. Für die methodische Entwicklung Dvořáks ist dieses Werk von besonderer Bedeutung. Seine ganze Auffassung ist durch das programmatische Bestreben gekennzeichnet, für die Kunstgeschichte eine selbständige genetische Methode auszuarbeiten, sie nach dem Beispiel Wickhoffs und Riegls aus der Sphäre der allgemeinen Kulturgeschichte herauszulösen, sie von den apriorischen, dogmatischen Auslegungen und Konstruktionen zu befreien und diese durch eine genaue Methode zu ersetzen, die vom inneren Zusammenhang der formalen Probleme — dem eigentlichen Gegenstand der Kunstgeschichte — auszugehen hätte. Hauptziel dieser Arbeit Dvořáks, mit der er versuchte, durch die stilkritische Methode den Anteil des älteren Hubert und des jüngeren Jan van Eyck am Genter Altar genau zu definieren, war der Nachweis, dass die neue bahnbrechende Kunst Jans nicht als »deus ex machina«



Abb. 3. Masaccio: Die hl. Petrus und Johannes teilen Almosen aus. 1424—1427. Wandgemälde in der Brancaccikapelle, Sta. Maria del Carmine in Florenz

in Erscheinung trat, nicht durch ein Wunder aus dem Nichts entstand, sondern von der ganzen vorhergehenden Kunstentwicklung logisch vorbereitet war, einer Entwicklung, die die Vorstufen schuf, auf denen Jan van Eyck zur neuen Wirklichkeitssicht — zum neuen Naturalismus emporstieg.

Von diesem Gesichtspunkt aus, der den inneren Zusammenhang des Kunstprozesses ins Auge fasst — eines Prozesses, der Schritt für Schritt die schon früher erreichten Errungenschaften entfaltet —, lehnte Dvořák damals die soziologischen Interpretationen der französichen Forscher ab, die die neue Kunst von den ästhetischen Anschauungen der damals in den Niederlanden vorherrschenden neuen bürgerlichen Gesellschaft ableiteten und die allgemeine künstlerische Erneuerung lediglich auf die Demokratisierung des Kunstschaffens zurückführten. Zugleich lehnte er die verschiedenen Formen einer kulturhistorischen Interpretation ab, desgleichen Bestrebungen, die neue historisch-biologische Sicht mit der Verschiebung des ethnischen, rassischen Fundaments der Kunst zu begründen. Doch er wandte sich auch gegen die hegelianische Auffassung, die ihm in einer Zeit, da er im Bann, naturwissenschaftlicher Tendenzen stand, eine abstrakte Konstruktion zu sein schien, weil sie seiner Meinung nach den wirklichen Vorgang philosophisch vergewaltigte. Die Philosophie hatte seines Erachtens ihre frühere führende Stellung innerhalb der historischen Wissenschaften eingebüsst. Die letzteren, verlangte er, müssten sich nach dem Vorbild der exakten Wissenschaften vom deduktiven Denken emanzipieren und zu einer induktiven Auffassung gelangen. Dieser Auffassung müssten Entwicklungsreihen von Erscheinungen zugrunde liegen, die miteinander durch kausale Beziehungen verknüpft seien. Die Kunstgeschichte habe sich — wie Dvořák damals darlegte — mit den formalen Problemen der Darstellung zu befassen, die das eigentliche Substrat der Kunstentwicklung seien. Diese naturwissenschaftlich beeinflusste Ansicht entsprang der Vorstellung einer immanenten Entwicklung und beweist, dass Dvořáks Werk über das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck zutiefst dem Positivismus verbunden war, obwohl es sich vom soziologisch orientierten französichen Positivismus distanzierte. Andererseits enthält Dvořáks Analyse im Unterschied zur älteren Forschung — bei allen Vorbehalten gegenüber hegelianischen Tendenzen — bedeutsame Elemente einer dialektischen Stellungnahme zu dieser komplizierten Frage, so dass zahlreiche Aspekte der geistreichen und fundierten Analyse des Genter Altars bis auf unsere Tage ihre Gültigkeit und zugleich ihre methodische Anregung beibehalten haben.[11]

Mit den Argumenten, deren sich Dvořák gegen die soziologische Interpretation der niederländischen Kunst bediente, stützte er sich damals auf eine philosophisch orientierte Kritik (Carstanjen), die zeigte, das die kulturellen und sozialen Verhältnisse, die für die Kunst einen günstigen Nährboden bedeuten, lediglich indirekte Voraussetzungen darstellen, indem sie das Wirken entscheidender innerer Faktoren vermitteln. In seiner Arbeit suchte Dvořák diese Faktoren in der Notwendigkeit der Entwicklung, der die Kunst bei der Lösung ihrer Formprobleme unterworfen ist.

Alsbald aber begann Dvořák die Unzulänglichkeit dieser Ansicht zu erkennen. Er sah ein, dass es nicht möglich sei, kompliziertere Probleme, Wendungen und Wandlungen der Kunstentwicklung auf diese Weise zu klären. Darum begann er, die Bedeutung der allgemeinhistorischen Bedingungen immer mehr hervorzuheben und zugleich darauf hinzuweisen, wie wichtig das geistige Allgemeinbewusstsein und die auf die Lösung künstlerischer Aufgaben einwirkende ideelle Orientierung der Zeit sei. Auch zeigte er die unterschiedlichen Ziele auf, die sich die Kunst in verschiedenen Zeiten stellt. Dieser Übergang von der konsequenten formal-genetischen Auffassung zu einer neuen Konzeption ist offensichtlich die wichtigste Metamorphose in Dvořáks Werk. Die neue Zielrichtung befand sich — ohne Rücksicht darauf, was Dvořák wollte und meinte — im Einklang mit der wichtigen Erkenntnis der von Engels formulierten wissenschaftlichen Ansicht, dass die Ökonomie in der Geschichte der Philosophie — und somit auch der Kunst — »nichts a novo« schaffe:». . . sie bestimmt aber die Art der Abänderung und Fortbildung des vorgefundenen Gedankenstoffs, und auch das meist indirekt, indem es die politischen, juristischen, moralischen Reflexe sind, die die grösste direkte Wirkung auf die Philosophie üben«. Eine besonders wichtige Rolle spielen in der Kunst offensichtlich ästhetische, religiöse, sittliche und andere Ideen, die für deren Beziehungen zum praktischen Handeln und Denken der Menschen bestimmend sind, und die Wirtschafts- und Sozialstruktur ist hier somit auch immer nur »innerhalb der durch das einzelne Gebiet selbst vorgeschriebenen Bedingungen« wirksam.[12]

M. Dvořáks Weg zur tieferen Interpretation der Kunstentwicklung war jedoch lang und kom-



Abb. 4. Leonardo da Vinci: Die Anbetung der Könige. Detail. 1481. Galleria degli Uffizi in Florenz

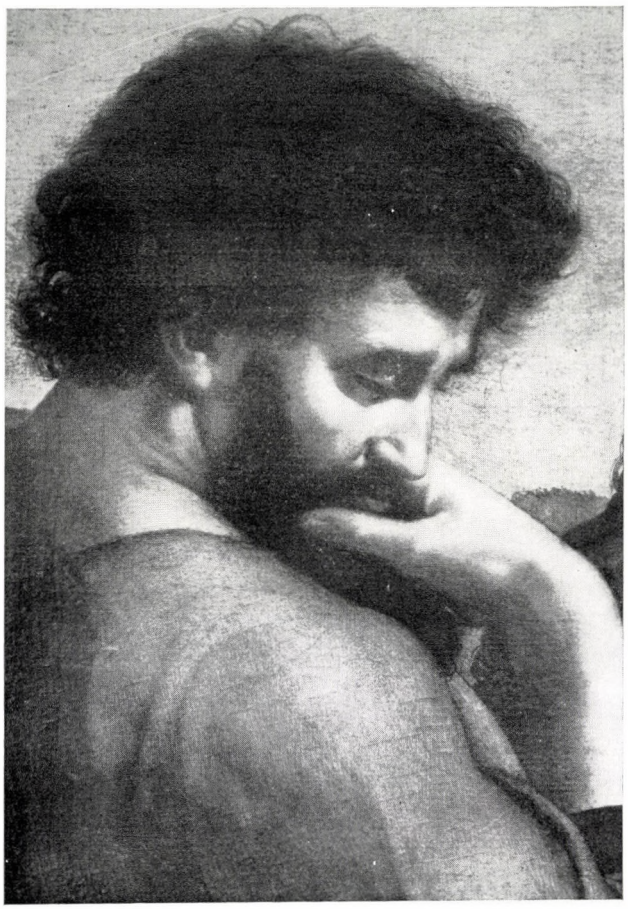

Abb. 5. Raffael: Die hl. Cäcilie. Detail: der hl. Paulus. 1516. Pinakothek in Bologna

pliziert, und der allmähliche Ausbau seiner neuen Konzeption stellt einen auch heute noch sehr lehrreichen Vorgang dar. Noch vor dem Erscheinen seiner Arbeit über die Kunst der Brüder van Eyck, in einer bemerkenswerten, 1903 für Wickhoffs Sammelband geschriebenen Studie über das alte Gräberfeld *Les Aliscans* bei Arles berührte Dvořák gewisse Vorstellungen, die auf Grund der Formulierungen der zuvorgenannten und nur wenig später entstandenen grossen Arbeit unerschütterliche Wahrheiten zu sein scheinen.[13]

Schon damals begann in ihm die Erkenntnis zu keimen, dass die genetische Auffassung der Formprobleme, soweit sie zur Vorstellung einer absoluten Immanenz der Kunstentwicklung führt, zu eng sei. In der Studie finden wir mehrere zweifelhafte Thesen, aber ihre Grundeinstellung ist klar umrissen. Schon D. Frey hat festgestellt, dass Dvořák hier die Kritik der kunstgeschichtlichen Grundbegriffe Wölfflins vorwegnahm, eines Werkes, das erst im Jahre 1915 erschienen ist.

Dvořák weist einerseits darauf hin, dass die Entwicklung der Kunst im Mittelalter ähnliche Stadien durchlief wie in der Antike, aber dass dies nicht unabhängig von dieser vor sich ging: die Kunst kehrte nicht zu ihren Anfängen zurück, sie folgte nicht den unveränderlichen historisch-psychologischen Gesetzen, weil sie den inneren Zusammenhang mit einer künstlerischen Problematik, mit der sie sich schon früher auseinandergesetzt hatte, nicht verlor. Diesen von Wickhoff und Riegl übernommenen Gedanken entfaltete Dvořák auf neue Weise, mit einem vor dem ungewohnten Sinn für die dialektische Kompliziertheit und Wechselbeziehung künstlerischer und allgemeinhistorischer Probleme. Er zeigte vor allem neu, dass an die künstlerische Vergangenheit und alte formale Auffassungen nicht im Rahmen der einfachen Evolution angeknüpt wird, sondern in jenem, der durch die neue künstlerische Sicht historisch gegeben ist. Als er den Zusammenhang des mittelalterlichen Schaffens mit der antiken und byzantinischen Plastik untersuchte, wies er darauf hin, dass alle formalen Anleihen im Mittelalter von einer Grundtendenz beherrscht waren, durch die sich die mittelalterliche Kunst von der Antike unterschied. Diese Tendenz bezeichnete Dvořák als plastische oder dokumentarisch-statuarische, und von ihr leitete er den wahren Charakter der abendländischen Entwicklung und insbesondere den der gotischen Kunst ab. Der neue Entwicklungszyklus muss nicht beim letzten Stadium der vorhergehenden Entwicklungssufe beginnen: das Mittelalter knüpfte nicht an die letzten Errungenschaften der Antike, an die überkultivierte Auffassung ihrer Endphase an, sondern an die bescheidenen Schöpfungen, die sich nach der schweren historischen Erschütterung sowie nach den wirtschaftlichen und politischen Katastrophen im Allgemeinbewusstsein breitester Bevölkerungsschichten oft in provinziell vergröberter Form erhalten hatten. Die neue nachantike Bildhauerei ignorierte die malerisch-illusorische Konzeption, aber sie knüpfte an ihr nahestehende bildhauerische Ansichten an, um sich dann allmählich — in ihrer Entwicklung von der Reimser Kathedralenplastik zur Kunst Michelangelos — wieder der Antike zu nähern. Diese neue künstlerische Auffassung geht weder auf neue technische Voraussetzungen noch allein auf die Weiterentfaltung alter Probleme zurück, sondern auf eine neue Weltanschauung, die den Gesamtcharakter der Kunstproblematik und die Art der Anknüpfung an die Vergangenheit bestimmte.

Dvořák war sich hier also zum ersten Mal bewusst, dass die einzelnen Stadien der Kunstentwicklung nicht nur Ergebnis der notwendigen Entwicklung der Form sind, sondern dass es sich um grundsätzlich neue historische Formationen handelt; er erkannte, dass — ausgedrückt in der Terminologie der Dialektik — die Kunstentwicklung nicht nur aus quantitativen, sondern auch aus qualitativen Veränderungen besteht, Wandlungen, die nur mit Hinblick auf neue historische Bedingungen des Kunstschaffens zu erklären sind. Darum schrieb er im Schlussteil seiner Studie: »Die Kunst im Mittelalter beruht in jeder Beziehung auf der Summe der vorangehenden Errungenschaften der Kunst, muss aber auch als Ergebnis bestimmter historischer Ursachen und demnach als eine historische Neuschöpfung betrachtet werden«.[14] Diese einfache Formulierung stellte eine wichtige theoretische Erkenntnis dar, die es Dvořák erleichterte, sich von seiner bisherigen allzu engen genetischen Ansicht freizumachen; auch die Gesamtrichtung seiner weiteren Bestrebungen ist hier angedeutet. Im Gegensatz zu Wölfflin wies Dvořák darauf hin, dass man die Kunst nicht einfach auf historisch-psychologische Gesetze reduzieren könne, dass die Dialektik ihrer Entwicklung nur im Zusammenhang mit dem gesamten historischen Prozess erfassbar sei. Er stellte dem reinen Immanenzdogma die dialektische Kompliziertheit der Entwicklung gegenüber, dem künstlerischen Formalismus den Zusammenhang der formalen Probleme mit der historischen Gesamttendenz der Zeit, den genetischen Evolutionismus konfrontierte er — obwohl er sich noch lange nicht von der alten Konzeption distanziert hatte — mit dem betonten Moment der Unterbrechung, einer Tatsache, die sich auf Grund des Einfalls grosser historischer Ereignisse äussert, die den normalen Lauf der Entwicklung verändern. In der Folge seines durchdringenden Studiums der grossen Wandlung, die sich in der Kunstgeschichte zwischen Antike und Mittelalter schiebt, stiess Dvořák zur historischen Erkenntnis gewisser dialektischer Gesetzmässigkeiten der Kunstentwicklung vor, um zugleich die Voraussetzungen für eine neue Anwendung der dialektischen Methode auf die Kunstgeschichte zu schaffen. Die neuen methodischen Elemente, die in der Studie über das Gräberfeld von Arles mit überraschender Klarheit zum Ausdruck kamen, treten in verschiedener Dosierung auch in anderen Werken Dvořáks in Erscheinung. Doch es sollte noch lange dauern, bis er die aus seinen neuen Erkenntnissen folgenden Konsequenzen zu Ende dachte und die theoretischen Voraussetzungen, von denen er bisher ausgegangen war, einer grundsätzlichen Revision unterziehen konnte.



Abb. 6. Botticelli: Primavera. Detail: Kopf einer Grazie. Um 1478. Galleria degli Uffizi in Florenz

Charakteristisch für diesen Zeitabschnitt einer allmählichen Meinungsänderung, der Suche und später des Reifens einer neuen Konzeption ist die Tatsache, dass Dvořák damals kein umfangreiches Werk schrieb, sondern vielmehr in Aufsätzen von verschiedener Thematik neue Probleme untersuchte. Damals entstanden zahlreiche Rezensionen kunstgeschichtlicher Arbeiten, in denen Dvořák zu verschiedenen Fragen der Kunstentwicklung Stellung nahm. Dass er damals eher kurze Beiträge schrieb und seine Erkenntnisse vor allem in seinen Vorträgen formulierte, hängt auch mit äusseren Umständen zusammen, mit seinen neuen Lehrer- und Organisationspflichten. Nach dem Ableben Riegls (1905) war Dvořák zum ordentlichen Professor der Kunstgeschichte an der Wiener Universität und zugleich zu Riegls Nachfolger in der Leitung des Kunsthistorischen Instituts der Zentral-

kommission — dem österreichischen Hauptorgan für Denkmalpflege — ernannt worden. In dieser Institution hatte Dvořák später noch einige weitere wichtige Funktionen inne und stand hier lange Jahre an höchster Stelle. Die neuen Aufgaben lenkten ihn zwar von der konzentrierten wissenschaftlichen Arbeit ab, aber auf der anderen Seite erweiterten sie sein Tätigkeitsfeld und seinen Horizont.

In der Theorie der Denkmalpflege knüpfte Dvořák an Riegl an, zugleich aber korrigierte und erweiterte er bedeutend dessen Konzeption: Zum Schutz der Kunstdenkmäler führe und berechtige uns seiner Meinung nach nicht nur ihr Alters-, sondern auch ihr Gegenwartswert, die Fähigkeit alter Kunstwerke, lebendig und intensiv auf die Gegenwart einzuwirken.[15] Gerade diese These, die nicht genügend entfaltet und durchdacht wurde, scheint eine bedeutsame Anregung für die heutige Theorie der Denkmalpflege zu enthalten: Dvořák betonte in diesem Zusammenhang die Bedeutung des Kunstwerts, und obgleich er die ganze Problematik keiner endgültigen theoretischen Lösung zuführte, deuten seine ganze Auffassung und die Richtung seiner wissenschaftlichen Entwicklung indirekt den Weg zu einer neuen Theorie der Denkmalpflege an. Dvořák zeigte, dass man beim Denkmalschutz nicht nur von den formalen Grundzügen ausgehen kann, wie es Riegl tat, der besonders die Altersmerkmale schätzte, sondern dass zugleich und vor allem vom Inhalt des Denkmals ausgegangen werden muss, von der Erfassung aller historischen Momente und vom komplizierten Ideengehalt, in dem die Sendung des Werkes zum Ausdruck gelangt, seine Beziehung zum Milieu und seine Bedeutung für die Gegenwart. Es war typisch für Dvořáks Betrachtungsweise, dass er das Denkmalschutzproblem aus verschiedenen Gesichtswinkeln untersuchte und um eine vielseitige Lösung der Frage bemüht war. Deutlich ist das z. B. in seinem unveröffentlichten Bregenzer Vortrag, den er kurz vor seinem Tode hielt, zu erkennen.[16] Dvořák gibt hier in der Einleitung einen Begriff von der Mannigfaltigkeit der Aufgaben der Denkmalpflege, indem er die Ansichten eines Schwärmers, eines Historikers, eines Künstlers und eines Verwaltungsbeamten charakterisiert und damit zugleich zeigt, wie die historische Analyse des Denkmalschutzgedankens am besten durchzuführen wäre.[17] Bemerkenswert ist dabei vor allem Dvořáks prinzipielle Kritik des Kapitalismus und Imperialismus, der Geschäfts- und Finanzinteressen, die sich im grossen Massstab für die Kunstdenkmäler, deren Schutz die Opposition gegen eine so niedrige, kulturlose Haltung ausdrückt, als verderblich erwiesen haben.

Wie stark das Studium der Problematik des Denkmalschutzes und der Restaurierung das kunsthistorische Wirken M. Dvořáks beeinflusste und wie es ihm zu einer neuen wissenschaftlichen Einstellung gegenüber wichtigen und bis dahin unbeachteten Fragen verhalf, lässt insbesondere seine Studie aus dem Jahre 1907 über *Francesco Borromini als Restaurator* erkennen.[18] Am Beispiel des barocken Umbaus und der Ausgestaltung der Lateranbasilika erläutert Dvořák das Verhältnis des Barockarchitekten zu den früheren Stilformen: alte Architekturglieder und -motive machen sich im Rahmen der neuen Konzeption geltend und werden subjektiv ohne Rücksicht auf ihre einstige tektonische Funktion in den Dienst der dekorativen und malerischen Gesamtwirkung gestellt, die einer alle bisherigen Regeln verletzenden Phantasie entspringt. Wir müssen uns vergegenwärtigen, dass in diesem Aufsatz, der aus Rieglschen Impulsen schöpft, Gedanken ausgesprochen werden, an die später der junge tschechische Kunsthistoriker Z. Wirth in seinem Versuch einer Deutung der barocken Gotik Böhmens anknüpfte.[19] Es hat den Anschein, dass das weitere Studium der von Dvořák aufgeworfenen Borromini-Frage in Bälde neue Erkenntnisse zeitigen wird, die für die Interpretation des Schaffens Giovanni Santinis und der Genesis der Barockgotik überhaupt wichtig sind. Dem Prinzip Borrominis zufolge, dass das Ganze als subjektive Schöpfung der künstlerischen Phantasie für die Wirkung einer Architektur von entscheidender Bedeutung ist, konnten Elemente verschiedenster Herkunft, also auch gotische Formen, verwendet werden.

3. Eine neue Auffassung des Verhältnisses von Kunst und Geistesleben

In seinem Aufsatz über Borromini sowie in der Studie *Über den Denkmalkult und die künstlerische Entwicklung* ist deutlich spürbar, dass Dvořák die Kunstprobleme immer enger mit dem Gesamtverhältnis der künstlerischen Äusserung zur Welt verknüpfte und dass er der Betonung der ideellen Faktoren des Kunstschaffens immer mehr Nachdruck verlieh. Sein Nekrolog auf A. Riegl enthält eine klare historische Übersicht des bisherigen Strebens der Wiener Schule, und es hat den An-



Abb. 7. Michelangelo: Der Tag. Detail. Vor 1526. Medici-Kapelle in Florenz

schein, als hätte Dvořák damit eine Etappe seiner eigenen Entwicklung abschliessen wollen.[20] Doch sein intensives Interesse für das Werk Riegls, das durch die unmittelbare Einwirkung Wickhoffs zuvor ein wenig in den Schatten gedrängt worden war, ist zugleich ein Beweis der inneren Wandlung, die Dvořák damals durchmachte. Zu Riegl führten ihn seine theoretischen Erwägungen über die grundlegenden methodischen Fragen und der Nachdruck auf die philosophische Verallgemeinerung, der der empirische Wickhoff ein wenig ausgewichen war. Schon oft ist darauf hingewiesen worden, dass Riegls späte Arbeit über *Die spätrömische Kunstindustrie* die Basis einer neuen, synthetischeren Auffassung der Kunstentwicklung darstellt, einer Auffassung, die über das Niveau der früheren Geschichte der Formprobleme hinauswuchs. Riegl führte — wie schon Benesch gezeigt hat[21] — den Gedanken einer gegenseitigen Beleuchtung der einzelnen Bereiche des Geisteslebens in die Geschichte ein. Seiner Ansicht nach macht sich in der Kunst, ebenso wie in der Dichtung, Philosophie und Religion einer bestimmten Zeit dieselbe Grundtendenz geltend, die dem verwandten Charakter dieser Kunstarten zugrunde liegt und ihren tiefsten Inhalt bildet. Riegl kehrte damit eigentlich zur hegelianischen Auffassung zurück: er war bestrebt, seinen Begriff des Kunstwollens von der Isolierung zu befreien, ihn in einem tieferen Prinzip zu verankern und durch den Vergleich mit ähnlichen, aus derselben Quelle stammenden Tendenzen des Geisteslebens historisch folgerichtiger zu interpretieren. Das war ein Anlauf zur Revision der naturwissenschaftlich begründeten These von der inneren Notwendigkeit der formalen Entwicklung und zugleich ein Versuch, die ältere Konzeption durch eine breitere und freiere dialektische Auffassung zu ergänzen.

Dvořák reagierte um so stärker auf Riegls Gedanken, als er selbst um eine dialektische Interpretation dieser Problematik bemüht war und die Kunst auf methodisch neue Weise in breitere Zusammenhänge mit dem Geistesleben einzuordnen trachtete. Sein Standpunkt zeigte allerdings schon darin einen wesentlichen Unterschied, dass Dvořák die strenge Abstraktion und die deduktiven Kon-

struktionen Riegls durch den Sinn für die unwiederholbaren Besonderheiten des konkreten historischen Prozesses und die einzigartigen Eigenschaften des Kunstwerks ersetzte. Auch darin kam die Überlegenheit und lebendige Impulskraft seines dialektischen Denkens zum Ausdruck.

Nahe standen Dvořák auch die Gedanken des früh verstorbenen *E. Heidrich* (gefallen 1914 im ersten Weltkrieg), der in seinen Aufsätzen, vor allem in der scharfsichtigen Rezension des Buches von H. Jantzen »Das niederländische Architekturbild«(1910),[22] zur Ansicht gelangte, dass man die Kunstgeschichte auf die Dauer nicht als Geschichte der Formprobleme interpretieren könne; er unterstrich die Notwendigkeit, die Kunstentwicklung im Zusammenhang mit breiteren allgemeinhistorischen Vorgängen zu untersuchen. Die Forschung war bis dahin mehr auf Einzelobjekte ausgerichtet gewesen und hatte zum Ganzen einer historischen und künstlerischen Epoche keine rechte Beziehung gefunden. Auch Heidrich vergegenwärtigte sich, wie fruchtbar Riegls Gedanke einer Beziehung der Kunst zu den übrigen Formen des Geisteslebens war, und die Weiterentwicklung dieser Ansätze schien ihm neue und ungeahnte Möglichkeiten zu eröffnen. »Kunstgeschichte ist mehr als nur Problemgeschichte und Stilgeschichte, sie muss unbefangener und freier, aus einer volleren und tiefer erlebten Anschauung der Kunst und ihres Zusammenhangs mit dem Leben selbst getrieben werden, sie muss »*wahrer*« sein gegenüber der historischen Wirklichkeit, als es die Stilgeschichte mit ihrer vorwaltenden Richtung auf Begrifflichkeiten und Gesetzlichkeiten zulässt.«[23] E. Heidrich wies darauf hin, dass in der Kunstgeschichte Vereinfachungen vorkommen, weil die Kunsthistoriker in ihrem Streben nach einer gleichmässigen Behandlung des Problems das künstlerische Schaffen verschiedener Zeiten aus denselben Gesichtspunkten werten und es mit denselben Wertbegriffen messen.

Ähnliche Erwägungen und Schlüsse waren auch in den Universitätsvorlesungen Dvořáks enthalten. Dvořák machte den Kunsthistorikern nunmehr sehr energisch zum Vorwurf, dass sie die Beziehung zu den übrigen Geisteswissenschaften verloren hätten und nicht genug dafür Sorge trügen, dass diese Neues enthielten; und das hätte einen ungünstigen Einfluss auf die Entfaltung des ganzen Fachs. Der Kunstgeschichte fehle — nach den Worten einer Vorlesung im Wintersemester 1915—1916 — ein wissenschaftliches System und zugleich die feinen Kriterien einer geschichtlichen Differenzierung. Der Mehrzahl der Forscher sei es methodisch gleichgültig, in welcher Zeit das Werk, mit dem sie sich befassen, entstand, und darum stütze sich ihre Einstellung zu Schöpfungen verschiedenster Zeiten auf dieselben analytischen Mittel und theoretischen Voraussetzungen. Damit hänge ein grundlegender theoretischer Verstoss gegen den Geist der Geschichtsforschung zusammen: »Denn nicht nur die äusseren Merkmale der Kunstwerke haben sich im Verlauf der Perioden geändert, nicht nur der Stil ist ein anderer geworden, sondern auch der Begriff des Künstlerischen ist historisch determiniert, war in verschiedenen Perioden verschieden. Was die alten Orientalen darunter empfunden haben, was man im Mittelalter, in der Renaissance, in der Neuzeit darunter empfand, das war nicht dasselbe, das waren fundamental verschiedene Begriffe«.[24] Dvořák folgerte daraus, dass es ein Kunstwerk an sich nicht gebe, sondern nur ein historisch bestimmtes Werk, und dass die apriorischen Urteile, die auf Grund eines Vergleichs von Werken verschiedener Zeiten zustande kommen und sich daher auf unrichtige historische Voraussetzungen stützen, notwendig zu Verwirrungen führen. Man müsse die romantische Vorstellung von einer alten Kunst aufgeben, denn nur so werde die Kunstgeschichte wirklich wissenschaftlich sein.[25] An anderer Stelle betonte Dvořák, dass der Grundfehler der Geschichtsforschung des verflossenen Zeitabschnitts darin bestanden habe, dass sie das synthetische Denken ausser acht gelassen und verschiedene Zweige der historischen Entwicklung isoliert betrachtet habe, so dass sie weder deren wechselseitige Beziehung begreifen noch die allgemeine Reichweite der einzelnen Teilgebiete des Geisteslebens für die gesamte historische Entwicklung richtig einschätzen konnte. Die verschiedenen Bereiche wurden in der historischen Interpretation notwendig nivelliert, obwohl ihre Bedeutung in den einzelnen Geschichtsphasen wesentliche Unterschiede aufwies — je nachdem, was für eine Rolle sie im Leben der Gesellschaft spielten.[26]

Als Dvořák 1914 die grundlegenden methodischen Probleme der Kunstgeschichte formulierte,[27] unterschied sich seine Interpretation radikal von den programmatischen Thesen in seinem Buch über die Kunst der Brüder van Eyck. Er lehnte zwar die soziologische Erklärung der Gotik aus der feudalen Ordnung und des niederländischen Naturalismus aus der bürgerlichen Kultur ab, aber zugleich wies er nach, dass »die Kenntnis bestimmter Kulturzustände oder sozialer Verhältnisse . . .



Abb. 8. Michelangelo: Chorschluss und Kuppel der St. Peterskirche in Rom

oft nicht nur für die Datierung und Kritik der Denkmäler, sondern auch für die Erklärung ihres stofflichen Inhalts unbedingt notwendig« ist.[28] Er betonte, dass in literarischen Werken, in der Kunst und der gesamten Kultur eines bestimmten Zeitabschnitts eine Übereinstimmung des künstlerischen Fühlens zum Ausdruck komme, die wir auch in den verschiedenen Lebensformen, Empfindungen und Taten dieser Zeit vorfinden, »woraus sich ergibt, dass neben den eigentlichen Schöpfungen der Kunst auch kulturhistorische Denkmäler oder literarische Werke als kunstgeschichtliche Quellen benützt werden können«.[29] Wenn Dvořák hier im Bestreben, den formalen Charakter der künstlerischen Äusserung durch das Allgemeingefühl der Zeit zu erklären, an Riegls Anregung anknüpfte, war sein weiterer Ausspruch schon Ergebnis seiner eigenen, erst reifenden kunsthistorischen Konzeption. »Nicht nur in der formalen Gestaltung, sondern auch im allgemeinen geistigen Verhältnis zur Natur und zu den Menschen, zu ihren ethischen und intellektuellen Idealen, zu ihren Gefühlen und Anschauungen, zum Glauben und zur Wissenschaft ist die Kunst mit dem ganzen geistigen Leben einer bestimmten Periode auf das engste verknüpft und bedeutet darin vielfach einen unmittelbaren Ausgangspunkt der Weiterentwicklung.«[30] Dvořák legt dar, in der Kunst komme ähnlich wie in der Literatur die Weltanschauung zum Ausdruck, was wichtige Schlüsse auf die Methode der kunsthistorischen Interpretation und zugleich auf die Rolle der Kunst im Rahmen der allgemeinen Geschichte zulasse: 1. das Kunstwollen sei unverständlich, wenn man den geistigen Inhalt der Kunst nicht begreift. 2. Eben weil der Kunst eine wichtige Rolle im Kampf um die Weltanschauung und Erkenntnis zukomme, gebühre der Kunstgeschichte in gewissen Zeiten bei der Erläuterung der allgemeinen Geistesentwicklung der erste Platz. — Die Methodik des Ideengehalts der Kunst und ihrer Beziehung zum Geistesleben der Zeit hatte Dvořák bisher noch nicht eingehender behandelt. Er unterstrich jedoch die Notwendigkeit einer kritischen Einstellung und konsequenten Stilanalyse und wandte sich energisch gegen die spekulativen Tendenzen der deutschen Wissenschaft, die die mühsame historische Induktion schon damals oft durch blosse Kombinationen ersetzen wollte. Derartige Arbeiten sind Dvořák zufolge schliesslich höchstens eine »kunstsinnige Betrachtung oder Hypothese«, die »zur wirklichen Vertiefung der Kenntnis der Kunst der Vergangenheit nur wenig beitragen können, dabei jedoch dem ernste Forschungsarbeit meidenden Dilettantismus Tor und Angel öffnen«.[31]

Diese hohen Anforderungen bezogen sich zweifellos auch auf die neuen Aufgaben der kunsthistorischen Interpretation. Dvořák war sich allerdings dessen bewusst, dass eine nicht aus tiefer Kenntnis schöpfende Analyse genauso unfruchtbar ist wie eine blosse Denkmälerstatistik, die den tatsächlichen Entwicklungsproblemen gegenüber indifferent bleibt: »die methodische Ausbildung der stilgeschichtlichen Untersuchungen« kann »nur auf einer Reziprozität zwischen dem künstlerischen Eindruck und dem erschöpfenden Tatsachenbefunde beruhen«. Die Intensität und Tiefe des Erlebnisses und das Verständnis des Werkes sind historische Gegebenheiten — ausser von der Individualität des Forschers werden sie nämlich auch vom künstlerischen Fühlen der Gegenwart bestimmt. Aus diesem Gesichtspunkt erblickte Dvořák in der kunsthistorischen Begabung »eine gesteigerte Stärke der künstlerischen Eindrucksfähigkeit überhaupt, deren Inhalt und Richtung durch das künstlerische Streben der Gegenwart immer bestimmt sein wird«. Von den Erfahrungen der vorhergehenden Kunstgeschichtsforschung und vor allem vom Werk seiner Lehrer Wickhoff und Riegl ausgehend, wies Dvořák auf einen methodischen Lehrsatz von dauernder Bedeutung hin, nämlich dass es gerade das intensive Verhältnis zum Kunstgeschehen der Gegenwart ist, das ein Entdecken neuer Werte der Vergangenheit und ein besseres Verständnis der alten Kunst ermöglicht, weil es unausgesetzt unseren Rückblick auf die Vergangenheit erweitert. Die Bedeutung dieser dialektischen Beziehung zwischen Geschichte und Gegenwart hat übrigens M. Dvořáks Werk selbst enthüllt. Eben weil ihn zum Unterschied von Wickhoff, bei dem die Vorliebe für den Impressionismus mit dem Verständnis für die illusive römische Kunst verbunden war, die zeitgenössische antinaturalistische Kunst und vor allem der Expressionismus fesselten, konnte er die Bedeutung des Manierismus und anderer Ausdrucks- und subjektiver Tendenzen der Vergangenheit entdecken und darin einen verwandten Geist, ein ähnliches Verhältnis zur Realität und ähnliche Ausdrucksmittel vorfinden. Dvořák hat allerdings betont, dass die vom Verhältnis zur künstlerischen Gegenwart angeregte Vorstellungskraft nicht zu einer im Sinne des Gegenwartsgeschmacks subjektiven Interpretation führen darf, sondern »historisch objektiviert« werden muss, »d. h. mit den

historisch erforschbaren objektiven Tatsachen und ihrer genetischen Verknüpfung in Einklang gebracht wird, was abermals nur auf Grund von historisch unanfechtbaren Schlussfolgerungen möglich ist«.[32] Deshalb machte er auch darauf aufmerksam, dass es von diesem Standpunkt aus keinerlei Unterschied zwischen der »künstlerischen« und der »historischen« Auffassung geben kann und dass das Urteil des Kunsthistorikers ohne eine strenge stilkritische Methode undenkbar ist, eine Methode, die sich auf genaue Kriterien stützt. Da unser Rückblick auf die Vergangenheit durch die Kunstauffassung unserer Zeit eingeengt wird, woraus die besondere, historisch bedingte Wirkung folgt, der wir bei alten Kunstwerken unterliegen, hat der Prozess der kunstgeschichtlichen Erkenntnis kein Ende. Dvořák unterstrich, dass die Kunstgeschichte auch diese Tatsache zum Gegenstand der historischen Erkenntnis machen und daraus die richtigen Folgerungen ziehen müsse: »es handelt sich eben nicht darum, eine subjektive Auffassung zu einer kunstwissenschaftlichen Norm zu erheben, sondern eine subjektiv und zeitlich bedingte Wirkung auf ihre historischen Ursachen zurückzuführen und sie dadurch in historische Erkenntnisse zu verwandeln.«[33] Vergegenwärtigen wir uns, dass es wiederum ein tschechischer Forscher war, der diese Gedanken im Zusammenhang mit dem Studium der Gegenwartskunst weiterentwickelte: V. Kramář, drei Jahre jünger als M. Dvořák und gleichfalls Schüler Wickhoffs und Riegls, in seiner bemerkenswerten Studie *Über die Objektivität*;[34] die heutige Kunstgeschichtsforschung nimmt von denselben Erkenntnissen Ausgang und baut ihre methodische Bedeutung weiter aus.

Zur gleichen Zeit, da er sich über das Wesen der Methode der Kunstgeschichte theoretische Klarheit verschaffte und eine Reihe neuer Grundsätze zum Programm erhob, dachte Dvořák auch anders als bisher über den Verlauf und die komplizierte Struktur der Kunstentwicklung. Am Rand des Manuskripts seines Vortrags über Dürers Apokalypse notierte er einen Satz, der als Motto seines gesamten Spätwerks gelten kann: »Memento, dass es Entwicklungsfragen gibt, die nicht wie Rechenexempel gelöst werden können«.[35] Zu den wichtigsten Formulierungen, die seine neue Auffassung der Kunstentwicklung ausdrücken, gehören die — übrigens öfter zitierten — Sätze in der umfangreichen Rezension der kunsthistorischen Studie von Frau M. L. Gothein über die Geschichte der Gartenkunst.[36] Die Entwicklung ist Dvořák hier nicht mehr (wie in der älteren genetischen Geschichtsauffassung) ein geradliniger, in nur einer Richtung verlaufender Strom, sondern oft die Gesamtheit mehrerer Strömungen, die 1. nicht immer absolut zusammenhängen, sondern zuweilen unterbrochen sind, 2. nicht einfach fortschreiten, sondern manchmal zu vermeintlich überholten Stadien zurückkehren, und 3. einander gegenseitig überschneiden oder parallel nebeneinander verlaufen können, wobei sie nur durch einige Berührungspunkte verbunden sind. Aus der Nähe gesehen ist das Kunstgeschehen somit voll von komplizierten Gegensätzlichkeiten, um sich uns erst aus grosser historischer Entfernung als einheitlicher Prozess darzubieten.

Eine sehr wichtige Erkenntnis, in der sich Dvořáks erstarkter Sinn für die Dialektik der Kunstentwicklung manifestiert, war seine Feststellung, dass die von der Kunst einer bestimmten Zeit geschaffenen Werte und Errungenschaften mit dem Wandel der Kunstauffassung nicht verschwinden, sondern latente Bestandteile der weiteren Entwicklung bleiben, so dass alte Lösung und Konzeptionen unter günstigen Voraussetzungen erneuert werden können. Das bedeutet, dass Parallelen zur Vergangenheit oft nicht dem unmittelbaren Einfluss entfernter Zeitabschnitte oder deren bewusster Renaissance zuzuschreiben sind, sondern — einer weiteren Arbeit Dvořáks zufolge — komplizierteren Kräften, mit denen die Kunstentwicklung durchsetzt ist. Dvořák geht hier indirekt auf die bedeutsame Frage des Spezifischen in der Kunst ein. Dieses Spezifische besteht seiner Meinung nach darin, dass grosse Kunstwerke zwar auf zeitgenössische Probleme zurückzuführen sind und die Ansichten einer bestimmten Zeit wiedergeben, zugleich aber künstlerische Lösungen bringen und das Wesen des Menschlichen auf eine Weise ausdrücken, die auch für die Zukunft Gültigkeit und damit eine mehr oder minder universale Wirkung hat. Hier sei daran erinnert, worauf Marx hingewiesen hat, dass es nicht so schwierig ist, die Verbindung einer bestimmten Kunstform mit bestimmten gesellschaftlichen Entwicklungsformen zu begreifen, als die dauernde Gültigkeit und Verbindlichkeit künstlerischer Werte zu erklären, die unter ganz anderen und oft weit primitiveren Bedingungen als es die unseren sind, zustande kamen.[37] Es handelt sich hier nicht nur um die Anziehungskraft gewisser alter Kunstwerke, die man sich durch ihre Verwandtschaft mit den heutigen ästhetischen Anschauungen und weltanschaulichen Tendenzen erklären kann, sondern um jenes beson-

dere Vermögen grosser Kunst, ihre Kraft immer wieder zu erneuern und ihre Wirkung in historischen Dimensionen auszustrahlen, die oft grösser sind als die Reichweite der entsprechenden philosophischen und wissenschaftlichen Gedanken; diese verwandeln sich nämlich bei aller Anregungskraft mit der Zeit in blosse historische Tatsachen, die es verdienen, studiert zu werden, aber keine lebendige Kraft mehr sind wie zur Zeit ihrer Entstehung, und die nach Jahrhunderten auch nicht mehr unmittelbar auf das Denken und Fühlen der Menschen einwirken können, wie das bei Kunstwerken der Fall ist. Diese merkwürdige Fähigkeit der Kunst macht sich, wie Dvořák andeutete, in ihrem Entwicklungsprozess selbst geltend, und dieser richtet sich infolgedessen nach gewissen besonderen Gesetzen, die wir in der Entwicklung der übrigen Formen des gesellschaftlichen Bewusstseins nicht vorfinden. Aufgabe einer wissenschaftlichen Kunstgeschichtsforschung ist es, die oft zu metaphysischen und manchmal auch zu religiösen Zwecken missbrauchten Tatsachen von allen Seiten zu beleuchten und konkret zu erklären.

4. Kunst und Weltanschauung, ein Weg zum Verständnis des mittelalterlichen Schaffens

Die neue methodische Konzeption M. Dvořáks kristallisierte im Jahre 1918 zur umfangreichen Studie *Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei*, die die äussere, ausgeprägte Manifestation der inneren wissenschaftlichen Wandlung Dvořáks war. Indem dieser sein Werk zunächst in der Historischen Zeitschrift[38] veröffentlichte, brachte er schon damit sein Streben nach engerer Verbindung der Kunstgeschichte mit der Geschichtswissenschaft geradezu programmatisch zum Ausdruck; vor allem deutete er damit an, dass die neue Kunstgeschichtsforschung bedeutsame allgemeinhistorische Schlüsse zulasse. Ähnlich der Ausrichtung der vorausgehenden Arbeiten, in denen sich nach und nach die neue Auffassung Dvořáks herausbildete, ist schon die Thematik dieses Werkes bezeichnend für die Art seiner neuen wissenschaftlichen Konzeption. Denn wo er sich mit der Geschichte der Formprobleme befasst hatte, war seine Aufmerksamkeit auf jene Zeitabschnitte der Kunstentwicklung gerichtet, in denen die Darstellung der Naturrealität vor allem Fragen der formalen Harmonie und Formenschönheit aufwarf, d. h. insbesondere auf die Renaissance und alle Epochen, die nach der damaligen Terminologie als naturalistische bezeichnet wurden und schon seinen Lehrer Wickhoff und die ganze unter dem Eindruck des Impressionismus aufgewachsene Generation angezogen hatten. Im Augenblick, da Dvořák die Kunst vom Standpunkt ihres Ideengehalts und der Weltanschauung zu betrachten begann, nahmen seine Aufmerksamkeit die Zeiten in Anspruch, in denen das Streben nach dem künstlerischen Ausdruck zeitgenössischer Gedanken und grosser ethischer Probleme, innerer Empfindungen und Vorstellungen im Vordergrund stand, bzw. sich der Schwerpunkt von den objektiven Komponenten des künstlerischen Bildes auf die subjektiven verlagerte. Darum befasste er sich immer mehr mit der Kunst des Mittelalters, die von seinem früheren Blickpunkt her nicht überzeugend zu deuten gewesen war, weil sie mit falschen Massstäben gemessen wurde. Darum zog ihn die Entwicklung der Zeit nach der Renaissance an, ebenso wie die antiklassische Kunst des Manierismus und der Barock, denen er grundlegende, neue Horizonte eröffnende Studien widmete.

Ausser inneren methodischen Gründen waren es jedoch noch zwei weitere, die Dvořáks neue Orientierung beeinflussten: vor allem der unzweifelhafte Einfluss der neuen Kunst, die nach einer Zeit der naturalistisch-deskriptiven Schilderung und der passiven Darstellung der äusseren Realität befreiend wirkte; darüber hinaus stand Dvořák unter der Einwirkung einer philosophischen Hinwendung zur idealistischen Weltanschauung, die sich von der Opposition gegen den Positivismus und Materialismus, von der ganzen Entwicklung der damaligen humanitären Wissenschaften und insbesondere vom Gefühl der Erschütterung aller bis dahin scheinbar feststehenden Werte leiten liess. Diese Situation spitzte sich durch den Weltkrieg, die Revolution im Osten und die revolutionären Ereignisse im Westen zu, vor allem durch den Zusammenbruch Österreich-Ungarns, der Dvořák als einen mit dem Wiener Milieu bereits fest verwachsenen Forscher überaus empfindlich und schmerzhaft traf. Diese Umstände lassen erkennen, dass wir in Dvořáks neuen Arbeiten notwendig Spuren der damaligen Krisen vorfinden, dass wir darin nicht wenigen Beweisen gedanklicher Irrwege begegnen und dass die gegensätzlichen ideellen und sozialen Bedingungen, unter denen sie entstanden, notwendigerweise und oft auf kom-

plizierte Weise durch wissenschaftliche Gegensätzlichkeiten zum Ausdruck kamen.

Bei näherer Betrachtung stellen wir fest, dass Dvořák die neue wissenschaftliche Konzeption, die er jahrelang angestrebt hatte, im damaligen Milieu mit Hinblick auf die ganze wissenschaftliche Tradition des Fachs und auf die unmittelbaren Wurzeln seines Werkes nicht anders formulieren konnte als auf dem Boden der idealistischen Weltanschauung. Dabei wäre es ein vulgärer Irrtum, in seinen neuen Arbeiten nur eine Frucht der deutschen neoidealistischen Philosophie zu erblikken. In dem ideellen Rahmen den ihm der objektive Idealismus Hegelscher Tradition bot, hat Dvořák nämlich auf erkenntnistheoretisch begrenzte und einseitige Weise verschiedene wichtige Erkenntnisse über die Beziehungen der Kunst zum gesellschaftlichen Bewusstsein formuliert und so unbekannte Eigenschaften ihrer Entwicklungsdynamik entdeckt, und zwar auf eine Art, die noch heute für die Wissenschaft fruchtbar ist.

Dvořák stand unter der Einwirkung der zeitgenössischen Einteilung der Wissenschaften in nomothetische und idiographische, wie sie Windelband und Rickert eingeführt hatten, und in natürliche und geistige, was wiederum auf Dilthey zurückgeht: Dvořák fühlte sich von der idealistischen Opposition gegen den Positivismus angezogen, eben weil er sich die Beschränktheit der genetischen Auffassung der Entwicklung ebenso vergegenwärtigte wie die Äusserlichkeit der positivistischen Kriterien. Er las mit Interesse die Werke von Dilthey und Troeltsch, weil er fühlte, wie unzulänglich die alten positivistischen Massstäbe waren, und bestrebt war, für das Studium der Kunst in ihrer Beziehung zur Ideologie neue Instrumente und Methoden zu finden. Doch M. Dvořák nahm Diltheys Psychologie des Verstehens nicht unkritisch hin und suchte nicht einseitig im Werk das individuelle Erlebnis; er stand allerdings unter der Einwirkung einer ziemlich ausgeprägt neoidealistischen Wert- und Zweckauffassung, was auch in seinen allgemeinphilosophischen Folgerungen, die nicht selten metaphysische Konsequenzen haben, zum Ausdruck kommt. Wenn wir aufmerksam Dvořáks späte Werke lesen, stellen wir fest, dass sie mehr den objektiv idealistischen, von der Philosophie Hegels abgeleiteten Grundzügen der Diltheyschen Lehre entsprechen als seinem subjektiven Idealismus. Dieser letztere machte sich bei Dvořák nur sporadisch in der kurzen Zeit tiefer innerer Erschütterung an seinem Lebensende geltend, und zwar als Folge seiner fieberhaften Bemühungen, einen Ausweg aus dem Zusammenbruch einer Welt zu finden, die den Glauben an die alten Werte unter ihren Trümmern begraben hatte. In solchen Augenblicken war Dvořák der Auffassung, »nicht Massen, wie das vorige Jahrhundert glaubte, sondern geistig führende Menschen bestimmten die Entwicklung und die ganze geistige und materielle Kultur«,[39] womit er sich im Gegensatz zu Hegel befand, andererseits aber mit dem Subjektivismus Diltheys übereinstimmte.

Der Sinn des ganzen Dvořákschen Schaffens hatte aber doch nur eine andere Zielrichtung, und die historischen Hauptfolgerungen seiner Arbeiten sind der beste Beweis dafür. Zum Unterschied von Diltheys transzendentalem Psychologismus fasste Dvořák den Zeitgeist keineswegs metaphysisch auf, sondern historisch als Summe und Zusammenspiel bestimmter konkret feststellbarer Richtungen und Kräfte, die die Geistestätigkeit der Menschen beherrschen. Der Zeitgeist war ihm keinerlei geheimnisvolle Wesenskraft — er stellte in seiner Konzeption nur einen mehr oder minder behelfsmässigen Begriff dar, der das gemeinsame Kulturbewusstsein der Zeit und die Zielrichtung ihres Geisteslebens anzeigte. Als Idealist war Dvořák nicht imstande, die wirklichen Quellen und die verborgenen gewaltigen Kräfte unter der Oberfläche, an der diese Strömungen Wirbel bilden, aufzudecken, aber als Historiker unterschied er sehr genau ihre gegenseitigen Beziehungen und bestimmte sachlich ihren Anteil an Form und Merkmalen des geistigen und künstlerischen Schöpfungsvorgangs. Er korrigierte seine Vermutungen unausgesetzt durch das konkrete Studium der historischen Bedingungen; wenn in seinen Arbeiten Gedanken des deutschen Neoidealismus vorkommen, haben sie oft nur die Funktion einzelner Bausteine, die ad hoc Lücken in seiner theoretischen Konzeption oder bisher leergebliebene Stellen im Ganzen seines Geschichtsgebäudes auszufüllen hatten. Zu seiner wissenschaftlichen Auffassung gelangte er übrigens logisch aus den inneren Voraussetzungen, die durch sein ganzes vorhergehendes Streben gegeben waren. So können wir sagen, dass der deutsche Neoidealismus mit seinem Subjektivismus zwar auf manche theoretische Thesen Dvořáks, aber nur in geringem Mass auf seine historische Methode Einfluss nahm.

In dem kurzen Zeitabschnitt am Ausgang des zweiten Jahrzehnts unseres Jahrhunderts war das Leben Dvořáks von einem besonders intensiven Durchdenken der Probleme erfüllt. Die aus dieser

Zeit stammenden Arbeiten lassen sich allerdings nicht restlos auf einen Nenner bringen. Sie zeigen methodische Unterschiede, wir finden darin gedankliche Deviationen und sogar eine Art Exaltation als Ergebnis der fieberhaften Suche nach neuen Methoden und nach einer philosophischen und weltanschaulichen Orientierung, die ihn doch nie befriedigte. Seine Arbeit über den Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei ist noch ein theoretisch voller Ruhe durchdachter Bau, mit dem Dvořák zum ersten Mal mit allem Nachdruck auf die Weltanschauung und ihren Einfluss auf das Kunstschaffen hinwies. Er war hier um eine neue Interpretation der mittelalterlichen Kunst bestrebt, die man bis dahin von historisch unrichtigen Blickpunkten her gewertet hatte. Dvořák verurteilte ausserordentlich streng und energisch die Unrichtigkeit der subjektivistisch verzerrten apriorischen Meinungen, insbesonders die neue rassenpsychologische Konstruktion Worringers (Formprobleme der Gotik, München 1911).[40] Das Verhältnis der mittelalterlichen Gesellschaft zu den realen Tatsachen des Lebens und der Natur und zugleich zu den transzendenten Ideen komme, meinte Dvořák, auf vielen Gebieten des mittelalterlichen Geisteslebens zum Ausdruck und sei allen zeitgenössischen Richtungen gemeinsam. Um die Kunst tiefer zu begreifen, muss man dieses Spiegelbild der Weltanschauung in verschiedenen Formen des menschlichen Denkens verfolgen, weil sie dem Kunsthistoriker wichtige Quellerkenntnisse und gegenseitige Entsprechungen bieten, auf die er sich stützen kann. Daraus, dass sich die formalen und künstlerischen Aufgaben im Mittelalter dem geistigen Inhalt unterordneten, zog Dvořák den Schluss, dass die Werke der mittelalterlichen Denker, in denen sich die zeitgenössische Weltanschauung am klarsten offenbare, für das Verständnis der Kunst des Mittelalters besonders wichtig seien. »Wenn auch die letzten Ziele der kunstgeschichtlichen Betrachtung überall dieselben sind, so erfordern doch zweifellos die grossen Hauptperioden der Kunst eine verschiedene wissenschaftliche Behandlung, und es wäre unklug, auf die genannten Hilfsmittel etwa deshalb zu verzichten, weil sie abseits liegen oder weil man in ihrer Anwendung nicht immer glücklich war.«[41] Aus diesem Gesichtspunkt versuchte Dvořák dann eine in den wichtigsten Zügen neue Methode des Studiums der mittelalterlichen Kunst auszuarbeiten: durch die Interpretation gemeinsamer Tendenzen in verschiedenen Bereichen des Geisteslebens wollte er bis dahin noch nicht genutztes heuristisches Neuland gewinnen, die besonderen geistigen Voraussetzungen dieser Kunst begreifen und für sie adäquate Massstäbe finden.

In seinen Vorlesungen über *Idealismus und Realismus in der Kunst der Neuzeit* (1915—1916), die seiner Studie über die mittelalterliche Kunst vorausgingen, betonte Dvořák, dass es keinen allgemeingültigen Massstab gebe, der uns die Kunstentwicklung sämtlicher Epochen beurteilen liesse, aber dass wir dennoch eine Orientierungsmöglichkeit hätten, die durch tief im Wesen des Menschen verwurzelte Faktoren gegeben sei. Dvořak suchte diese Faktoren im Dualismus von Geist und Materie, sinnlichem und geistigem Erleben, der sich dann, wie er meinte, in der Kunst als Gegensatz von Realismus und Idealismus manifestiere. Diese idealistische Begriffsbildung korrigierte und präzisierte Dvořák in der Praxis, denn er suchte die Ursache der verschiedenen weltanschaulichen und somit auch künstlerischen Konzeptionen keineswegs in einer konstanten Veranlagung des Menschen, sondern in den konkreten historischen Bedingungen. In den zuvor erwähnten Vorlesungen stellte er mit Nachdruck fest, dass diese Gegensätze keine ständigen ästhetischen Kategorien seien und dass es ihm also nicht daran liege, innere Gesetzlichkeiten im Sinne der Worringerschen Theorie über Abstraktion und Einfühlung fortzusetzen, sondern dass er Faktoren historischer Natur vor Augen habe.[42] Idealismus und Naturalismus, die beiden gegensätzlichen und doch nicht ganz entgegengesetzten Strömungen, die die mittelalterliche Kunst beherrschten, sind Dvořák zufolge Frucht und Ergebnis des christlichen spirituellen Verhältnisses zur Welt. Eben weil sich der christliche Spiritualismus als Gegensatz der ästhetisch-sinnlichen Kultur der Antike (Dilthey !) früh — sobald er in kirchlichem Gewand ins Leben eingriff — mit den realen Verhältnissen auseinandersetzen musste, kam jenes grundlegende Problem auf, das das gesamte mittelalterliche Denken durchdringt: das Problem der Beziehung übersinnlicher Ideale zu dieser Welt, des natürlichen Gesetzes zum übernatürlichen, des geistigen Prinzips zu Natur, Leben und Geschichte.

Das Wesen der neuen Beziehung der gotischen Kunst zur Natur hatte Dvořák schon früher in seinen Vorträgen über die Kunst der Neuzeit überzeugend erklärt. Die Naturbeobachtung, der der mittelalterliche Spiritualismus die Tür geöffnet



Abb. 9. Tintoretto: Maria Aegyptiaca. 1583—1587. Scuola di S. Rocco in Venedig

hatte, spielte in der Gotik eine ganz andere Rolle als im Altertum. »Sie war nicht das Mass aller Dinge, nicht die Quelle der höheren Gesetzmässigkeit.«[43] Diese wurde nämlich im Mittelalter metaphysisch aufgefasst. Die Natur musste nicht idealisiert werden wie in der Antike, denn sie war nur ein Beispiel — ein Exemplum, mit dem das Wirken höherer Mächte nachgewiesen wurde: Man führte sie in die Kunst als ein Dokument, eine Tatsache ein, an der nichts verändert zu werden brauchte. Dvořák hatte schon damals auch die innere Dialektik der neuen Auffassung der Welt dargelegt. Anders als das Frühmittelalter, suchte die Gotik den Ausgleich zwischen der Natur und der überirdischen Welt, und sie machte die subjektive Haltung zum bestimmenden Faktor in ihrem Verhältnis nicht nur zu übersinnlichen Vorstellungen, sondern auch zur irdischen Realität. So kam es dazu, dass die irdischen Werte immer mehr eine selbständige Bedeutung gewannen; im Zusammenhang mit der Lehre des Thomas von Aquin von der Suprematie des Verstands über den Willen verwandelte sich der Spiritualismus des Frühmittelalters in weltlich orientierten Intellekt.[44]

Diese Gedanken führte Dvořák später in einer besonderen Arbeit aus, um in ausführlicher Weise darzulegen, wie der Inhalt und die Hauptprobleme der mittelalterlichen Kunst, ihr Verhältnis zur Welt und der Charakter ihrer neuen geistigen und weltanschaulichen Problematik gerade aus den Werken der grossen mittelalterlichen Denker erklärbar seien. In seinem »Idealismus und Naturalismus« analysiert Dvořák die einzelnen Werke nicht und erwähnt nur hier und da Persönlichkeiten; er konzentriert sich vielmehr auf die Ideologie der mittelalterlichen Kunst: er konstruiert ihre wohldurchdachte, historisch orientierte Theorie. Während die frühere Kunstgeschichtsforschung die Vergleichsstandpunkte beim Studium der Form, d. h. im Rahmen einer geschlossenen Reihe präzisierte, bemühte sich Dvořák nunmehr um die Anwendung der vergleichenden Methode beim Studium des Inhalts, und um die Aufdeckung der Berührungspunkte, die die Kunst ideell mit den verschiedenen Bereichen der ausserkünstlerischen Aktivität des Menschen verbinden. Er zielte darauf ab, die Kunst als Spiegelung dessen zu studieren und zu deuten, was ausserhalb der Kunst vor sich geht. Es handelt sich natürlich um eine Spiegelung, die in hohem Grad dem Geist des künstlerischen Expressionismus als subjektivem psychischen Ausdruck eines Geschehens entspricht, das das Denken und Fühlen der Menschen bewegt und ihre Tätigkeit vom bewussten bis zum unwillkürlichen, schwer zu fassenden inneren Bewegtsein beeinflusst. In dieser Hinsicht stiess sich aber Dvořáks Interpretation ständig an den Grenzen der idealistischen Weltanschauung, so dass wir beim Lesen seines Werkes den Eindruck haben, als kehrte es — weil er bestimmte Grenzen nicht überschreiten konnte — immer wieder in grossen Kreisen zu den grundlegenden Ausgangspunkten seiner Erwägungen zurück. Er war sich darüber im Klaren, dass man in einem der Bereiche des Geisteslebens nicht die eigentlichen Ursachen suchen kann, die den Charakter des anderen Bereichs bestimmen, und darum blieb es nur bei der Definition gemeinsamer Probleme, geistiger Voraussetzungen und höchstens gegenseitiger Einflussnahmen — und die wissenschaftliche Interpretation, die der Feststellung entscheidender Kräfte und Ursachen nicht ausweichen kann, blieb schliesslich doch unrealisiert. Dvořák war hierin bei all seiner Scharfsichtigkeit tatsächlich in einem Kreis gefangen, der durch den Bereich gemeinsamer ideeller und weltanschaulicher Beziehungen zwischen der Kunst und dem übrigen Geistesschaffen gegeben war. Er konnte sich aus diesem Kreis nicht befreien, weil er nicht über die erkenntnistheoretischen Voraussetzungen verfügte, um die Wurzeln der menschlichen Vorstellungen im materiellen Leben der Gesellschaft aufzudecken. Das kam in der Einseitigkeit und in verschiedenen Deformationen der Gesamtheit seiner Folgerungen zum Ausdruck. In seiner Analyse der mittelalterlichen Kunst stellte er auf interessante und neue Weise das Wirken der mittelalterlichen Theorien und Vorstellungen fest, aber zum wirklichen Lebensinhalt der mittelalterlichen Kunst und zu den realen Vorgängen, die auf ihren Charakter einwirkten, konnte er nur teilweise vorstossen. Denn er besass nicht das notwendige kritische Rüstzeug, das der Kunstgeschichte erst der Marxismus lieferte, der in den religiösen Vorstellungen — in ihrem verkehrten und verzerrten Abbild — eine Spiegelung der wirklichen gesellschaftlichen Bedürfnisse aufdeckte und damit den historisch bedingten Illusionen, die sich die mittelalterliche Gesellschaft in ihren religiösen Theorien über die Welt, ihre eigene Ordnung und ihre Ziele machte, eine wissenschaftliche Erklärung gab. Dvořák hielt sich im wesentlichen an diese Illusionen, weshalb er auch bei der Analyse der mittelalterlichen Kunst ihren wirklichen Inhalt nicht völlig klarstellen konnte. Indem er vom mittelalter-



Abb. 10. El Greco: Die Entkleidung Christi. Detail. 1579. Kathedrale in Toledo

lichen Standpunkt ausging, blieb er auf der Plattform eines Objektivismus stehen, der die fehlenden ideellen Massstäbe notwendig durch apriorische Thesen von der ungeahnten Kraft des über die Materie triumphierenden Geistes, von der Wirkung des innerlichen Erlebens, der Allmacht der seelischen Tiefsicht ersetzen musste, wie wir es in Dvořáks neuen Arbeiten öfter vorfinden.

5. Die neue Renaissanceauffassung

Dvořáks Ringen um Erkenntnis war jedoch trotz dieser Einschränkung bewundernswert und erbrachte dank seiner historischen Konkretheit viele bedeutsame Erfahrungen von mehr allgemeiner Natur. In seinen nicht veröffentlichten, bereits zitierten Vorlesungen über den Idealismus und Realismus in der Kunst der Neuzeit gab er einen ähnlichen Überblick der Renaissancekunst, wie er auch sein grosses Werk über die Kunst des Mittelalters kennzeichnet. An dieser Stelle können wir bei weitem nicht alle in der erwähnten Arbeit enthaltenen methodischen Anregungen nennen, ebenso wie wir hier keine kritische Analyse der Ansichten Dvořáks bieten können. Darum sei wenigstens auf Dvořáks Darlegung der Geburt der Renaissancekunst und des entwicklungsmässigen Übergangs vom Quattro- zum Cinquecento, der auch für die Interpretation und Wertung der folgenden Jahrhunderte von grosser Bedeutung ist, hingewiesen.

Dvořák hat hier sehr klar einen Gedanken entfaltet, dem wir auch in seinem publizierten Vortrag über Giotto begegnen. In der neu entstehenden Kunst fand er keineswegs die einstige antike Einheit von Natur und Weltanschauung vor, obwohl diese neue Kunst auf die Antike zurückgreift. Giottos Werke heroisieren zwar die Realität ähnlich wie die antiken Schöpfungen, aber sie heben die Beziehung zur Welt der metaphysischen Werte, die für die mittelalterliche Kunst so typisch war, nicht auf, sondern fügen zur Welt der Realität und zur Welt der christlichen metaphysischen Vorstellungen noch diejenige der schöpferischen Phantasie als gänzlich neuen, selbständigen Faktor hinzu. Dieser Umstand bedeutete etwas prinzipiell neues, was die künftige Bahn der Kunst weit in die Zukunft hinein vorausbestimmte: es entstand das autonome Kunstwerk, das für die Renaissance ebenso typisch war wie für den Barock, und so wurde eine völlig neue, von der mittelalterlichen verschiedene Kunst geboren, ein Schaffen, das sich auf jene suveräne Phantasie stützte, die die europäische Kultur auch weiterhin bereicherte. Die im Mittelalter von metaphysischen Vorstellungen abhängige künstlerische Komposition wurde in die neue Sphäre einer rationalen Auffassung übertragen. Allerdings wurde die für die Renaissance und ihren neuen Geschichtssinn so wichtige antike Anschauung nicht in der ursprünglichen Form als Lebenssystem übernommen, sondern vielmehr als Komplex künstlerischer Mittel, als klar erkannter theoretischer Weg, als Methode. Der Künstler befand sich in der gleichen Ebene wie der Theologe und Philosoph — er wurde zum Naturforscher — und die Kunst auf derselben Stufe wie die Erkenntnis und Entdeckung höherer Gesetzmässigkeiten.[45]

Dvořák hat hier einen bemerkenswerten Gedanken ausgesprochen, der vor allem heute anregt: der verschiedene Grad und Charakter des Anteils, den die Kunst in verschiedenen Epochen an der historischen Gesamtentwicklung hat, hängt mit der ungleichmässigen Entfaltung der einzelnen Gebiete des Geisteslebens zusammen. Je nachdem, wie gewisse Arten und Komponenten der geistigen Produktion sich entfalten und in den Vordergrund treten, kommt in der Geschichte auch die Kunst zur Geltung, und dementsprechend wandelt sich auch ihre Rolle und Bedeutung im gesellschaftlichen Leben. Die im Mittelalter herrschende Theologie und die theologische Spekulation verlor ihre führende Stellung in dem Augenblick, als sich das geistige Leben im 15. Jahrhundert auf die irdischen Werte orientierte. Im gleichen Augenblick trat eine Kunst in den Vordergrund, in der sich das neue Verhältnis zur Realität voll entfalten konnte. Was zwischen den theologischen Systemen des Mittelalters und den neuen naturwissenschaftlichen Systemen des 17. und 18. Jahrhunderts zustande kam, ist gewissermassen ein Werk der Renaissancekunst, die nicht nur Kunst, sondern zugleich auch eine neue Wissenschaft war. Daher ihre Bedeutung und Grösse, daher ihr gewaltiger Anteil an der historischen Entwicklung. Die Rolle, die im 13. und 14. Jahrhundert die grossen Universitäten spielten, fiel im 15. Jahrhundert den Ateliers der bedeutenden norditalienischen Künstler zu. »Durch das Studium der Wirklichkeit, der Kausalität der Erscheinungen, das in diesen Ateliers gesammelt wurde, wurde die Erkenntnis hundertmal mehr gefördert als durch die dicken Bücher, die von den

Professoren der nordischen Universitäten in derselben Zeit geschrieben wurden.«[46] Ähnlich kann die Entfaltung der bildenden Kunst im Verhältnis zu Literatur und Philosophie beleuchtet werden, denn die Renaissancekunst übernahm zugleich auch dichterische und philosophische Aufgaben. Zwischen Dante und Petrarca einerseits und Tasso und Ariost andererseits gab es in Italien keinen grossen Dichter, zwischen Thomas von Aquin und Giordano Bruno keinen grossen Denker. Erst am Ende dieser Epoche begann sich das Bedürfnis nach Literatur wieder fühlbar zu machen. Zuvor war die Kunst Träger des gesamten Fortschritts gewesen.

Dvořáks Vorträge enthalten nicht nur eine neue Interpretation der grossen Renaissanceerscheinungen, sondern vor allem eine solche des komplizierten Prozesses, durch den sich die Kunst mit der Realität auseinandersetzte. Starke Aufmerksamkeit widmete Dvořák Leonardo, in dem er einen der Marksteine in der Entwicklung der Renaissancekunst erblickte. Denn einerseits erreichte der Rationalismus des Quattrocento in Leonardo seinen Höhepunkt, andererseits aber führte dieser Meister die Kunst von ihrem neuen Standpunkt zur Lösung der alten Aufgaben zurück — zur geistigen Individualisierung. Diese beruhte im Gegensatz zur mittelalterlichen auf der realen Erkenntnis. »Die Realität der Modellbeobachtung sollte dazu benützt werden, um über das einzelne hinaus einen allgemeinen Charakter, eine geistige Individualität zu verkörpern. Es ist jener Weg eingeschlagen worden, welcher zu den grossen Charakter-Tragödien Shakespeares oder den Romanen Cervantes' führen musste. Im Quattrocento wurde schon anstelle der gotischen Idealtypen ein weltlicher Typus geschaffen; aber damals war es nur ein einzelner Typus. Hier wurde ein allgemeinverständlicher, poetischer Typus geschaffen, der auf die Phantasie eingewirkt hat.[47] Zugleich gab Leonardo dem Begriff des Künstlers einen neuen Inhalt, aus einem Mann der Regeln und Erfahrungen wurde der Künstler zum Dramaturgen, der aus dem Material der Sinneserfahrung eine neue Welt der Vorstellung aufbaute, eine Welt, in der die grosse künstlerische Tat zum einzigen Gesetz erhoben war.

Bei der Interpretation der Kunst des Cinquecento, der Leonardo den Weg ebnete, kritisierte Dvořák interessant Wölfflins Konzeption der klassichen Kunst. Er widersprach vor allem der Behauptung Wölfflins, dass die klassische Kunst der Gipfel der gesamten Vorentwicklung und zugleich der Höhepunkt der italienischen Kunst gewesen sei. Denn die klassische Kunst war ihm im Gegenteil nur »eine bestimmte, zeitlich begrenzte künstlerische Strömung, die . . . in ihrer Zeit nicht die einzige gewesen ist und die ihre Herrschaft in der damaligen Kunst mit anderen teilen musste«. In der Kunst Raffaels und im Schaffen der Hochrenaissance gewinnen die ästhetischen Qualitäten, die die Führung übernehmen, grundlegende Bedeutung. Die grossen Künstler »verkörpern aber auch nicht allein wie in der Renaissance (d. h. im Quattrocento) rationelle Erkenntnis, sondern sie bilden einen Areopag von neuen Idealtypen, die nicht auf ethischen Strömungen beruhen, nicht auf dem Wissen von der Natur, sondern in erster Linie aus der Phantasie geschöpft werden, durch bestimmte Vorzüge zu einer Welt für sich geschaffen wurden. Es sind im wesentlichen ästhetische Qualitäten, welche hier die Führung übernommen haben und einen neuen Idealstil begründet haben«.[48] Dvořák wies zugleich ausserordentlich anregend auf den Zusammenhang der neuen Poetik mit der Neuplatonik hin, was die zeitgenössische Forschung restlos bestätigen und weiterentfalten konnte (Panofsky, Chastel u. a.).

6. M. Dvořák entdeckt die historische Bedeutung des Manierismus

Einer der bedeutendsten Beiträge M. Dvořáks zur europäischen Kunstgeschichtsforschung war seine *Entdeckung des Manierismus* als wichtiger, bis dahin falsch verstandener Epoche zwischen Renaissance und Barock. Der Manierismus schuf bedeutsame Voraussetzungen der späteren europäischen Kunstentwicklung, die bis in die moderne Zeit reichen. Dvořák erkannte, dass das Hauptmerkmal der Kunst des 16. Jahrhunderts weder die verlogene und eklektische formale Nachahmung der grossen Renaissancemeister noch der virtuose Artismus war (bezeichnende, aber doch nur begleitende und untergeordnete Merkmale), sondern dass es in der Lösung völlig neuer künstlerischer und ideeller Probleme bestand, die mit der Verlagerung des Schwerpunkts vom Objekt auf das schöpferische Subjekt zusammenhängen. Das führte zu einer ungeahnten Befreiung der künstlerischen Phantasie und kam durch neue Lebens- und ideelle Ziele der Kunst zum Ausdruck. Dvořák schilderte suggestiv die soziale und zugleich weltanschauliche Erschütterung des 16. Jahrhunderts,

die veränderten kulturellen und geistigen Bedingungen, aus denen die neue Kunst wuchs; er charakterisierte durchdringend das Schaffen Tintorettos, Grecos und Brueghels im Zusammenhang mit den neuen Gedankenrichtungen, philosophischen und wissenschaftlichen Konzeptionen und im Verhältnis zur Literatur und Religion. Er studierte im Geist seiner ganzen Auffassung die Formensprache der Kunstwerke vor allem aus dem Gesichtspunkt der entstehenden neuen Weltanschauung. Jeder seiner Aufsätze und Vorträge — denn hier handelt es sich grösstenteils um Vorträge — enthält eine Reihe von Anregungen, aus denen wir noch heute schöpfen können. Knappe Hinweise enthalten oft Beobachtungen und Feststellungen, die erst später zu grossen, selbständigen Werken entwickelt wurden.

Wenigstens ein Beispiel sei erwähnt. In seiner Studie über Tinoretto und auch in dem Vortrag über die Entstehung der Barockkunst wird verschiedentlich gezeigt, wie die neue Kunstauffassung des 16. Jahrhunderts den neuen philosophischen Konzeptionen und insbesondere dem neuen Bild der Welt und des Kosmos entsprach, jenes Alls, das seinen Ausdruck in den kosmologischen Vorstellungen der damaligen Denker und Wissenschaftler fand. Dvořák hat auf anregende Weise angedeutet, wie sehr die Auffassung des unendlichen Raums in den Werken Michelangelos und vor allem in den makrokosmischen Phantasien Tintorettos der revolutionären Konzeption Giordano Brunos nahestand. Diese Äusserungen und Dvořáks bisher unveröffentlichte Vorlesungen regten seinen Schüler O. Benesch an, diese Problematik in einem bemerkenswerten Buch über die nordische Renaissance selbständig zu lösen.[49] Eine genaue Untersuchung würde zeigen, wie fruchtbar und genau Dvořáks Feststellungen waren und wie man durch das Studium von Kunstwerken im Zusammenhang mit den Kosmologischen Konzeptionen und wissenschaftlichen Theorien zu einer neuen, tieferen Interpretation der räumlichen und weiterer formaler und inhaltlicher Probleme der künstlerischen Äusserung gelangen kann. Wenn wir die Arbeiten der Schüler Dvořáks studieren, müssen wir uns immer wieder vergegenwärtigen, wie stark seine Einwirkung und wie grundlegend seine Bedeutung für die Entwicklung der modernen Kunstgeschichtsforschung waren.

Auch die heutige Interpretation des historischen Hintergrunds des Manierismus stützt sich vor allem auf Dvořáks bahnbrechende Arbeiten. Die europäische Krise und ihre revolutionären Erschütterungen bedeuteten für Dvořák ein Erlebnis von starker Intensität. Darum studierte er mit besonderem Interesse die politische und geistige Katastrophe des 16. Jahrhunderts, in dem, wie er schrieb, »die alten, verweltlichten, kirchlichen oder profanwissenschaftlich und künstlerisch dogmatischen Systeme und Kategorien des Denkens eingestürzt sind«. Er zeigte, wie »die Künstler . . . die Stütze allgemeiner Maximen verloren, an der sich ihr Fleiss, ihre ehrgeizigen Ziele und ihre kleinen Einfälle anranken konnten« und im bunten Gemisch des Alten und Neuen, in verschiedenen gedanklichen Strömungen schwer ringend eine sichere Orientierung suchten. Dem komplizierten Gärungsprozess, in dem sich allerdings auch artistische Tendenzen geltend machten, entsprangen nach Dvořák vor allem zwei Richtungen, die für die Zukunft ausserordentlich wichtig waren: »Die eine war realistisch und induktiv und geht davon aus, durch die Betrachtung der Lebenszustände und der sie beherrschenden allgemeinen und individuellen psychischen Voraussetzungen dieses Ziel zu erreichen.

Es ist dies die Richtung, die Rabelais und Brueghel, Callot, Shakespeare, Grimmelshausen gemeinsam ist und die in den folgenden Jahrhunderten immer mehr das Übergewicht bekam, bis sie in der realistischen Kunst des vorigen Jahrhunderts und vor allem in der grossen realistischen Dichtung von Balzac bis Dostojewski ihren Höhepunkt erreichte.« Die zweite Richtung war mehr deduktiv, »ihre Quellen waren Gefühle und Empfindungen«, und sie machte sich vor allem in der Sphäre der Gedanken und inneren Erlebnisse geltend und fand ihren Nährboden hauptsächlich im religiösen Leben, wo ihr die Kirche keinen Widerstand leistete und wo sie deshalb ihre Neigung zur Meditation, Andacht und Gefühlserhebung voll entfalten konnte. Diese Richtung führte vor allem zum Barock, aber Dvořák zögerte nicht, darauf hinzuweisen, dass sie auch einer Glut der Empfindung fähig war, die, »auf das profane Gebiet übertragen, die wichtigste Wurzel der ganzen sentimentalen Poesie der Neuzeit bis zum Werther und Child Harold geworden ist«.[50] Man wird in dieser Konzeption, die entfernte Äusserungen und Richtungen unter einer einzigen kühnen Wölbung vereint, sicherlich einige historische Ungenauigkeiten finden, aber kaum widerlegen können, dass der Gedanke Dvořáks sachlich und methodisch für die neue Forschung richtungsweisend war und zusam-



Abb. 11. Pieter Brueghel d. Ä.: Die Heuernte. Um 1565. Nationalgalerie in Prag

men mit weiteren, nicht minder bedeutsamen Beobachtungen und Erkenntnissen den Grund zur Interpretation einer Epoche legte, die so viele in Verlegenheit gebracht und bei der das methodische Rüstzeug der formal-genetischen Kunstgeschichte völlig versagt hat.

7. Die methodische Problematik und das lebendige Beispiel von Dvořáks Schaffen

Es trifft zu, dass Dvořák, der sich auf dem Boden einer neuen, historisch unbearbeiteten Problematik bewegte, beim Studium des Manierismus auch artfremde Tendenzen zu einer geistigen und künstlerischen Einheit verband und — was ihm Sedlmayr durchaus nicht grundlos zum Vorwurf macht — eine Epoche und ihre Äusserungen allzu einheitlich darstellte, indem er sich die Einheit des Kunstwerks zum Vorbild nahm.[51] Auch bei anderer Gelegenheit pflegte Dvořák die ideellen und künstlerischen Beziehungen, die er im geschlossenen Kunstorganismus oder in der relativen Einheit einer Stilrichtung studierte, in die gesellschaftliche Realität selbst zu projizieren. Das war eine Folge des Umstands, dass er vom Studium des Bewusstseins ausging und dann von einem ähnlichen Standpunkt aus auch das gesellschaftliche Sein beurteilte. Andererseits wissen wir jedoch zu schätzen, dass Dvořák nicht eine einzige Entwicklungsrichtung, sondern verschiedene Strömungen und ihre komplizierten Beziehungen zu den Lebensbedingungen im Auge behielt und die bisherige Sicht der künstlerischen Vergangenheit auf diese Weise wesentlich erweiterte.

Der Einwand, die neue Konzeption der Kunstgeschichte als Geschichte des Zeitgeistes gehe von der Voraussetzung aus, dass Kunstwerke schwerer zu begreifen seien als andere Geistesphänomene der Zeit,[52] ist bei den Arbeiten Dvořáks nicht berechtigt. Denn Dvořáks Ausgangspunkt in der Vorstellung zu suchen, dass andere Zweige des Geisteslebens verständlicher seien als die Kunst, muss sogar völlig paradox erscheinen, wenn wir uns vergegenwärtigen, wie sehr Dvořák immer die Universalität der künstlerischen Äusserung schätzte und wie weitgehend er diese mit den die Gesellschaft

bewegenden Gedanken und Gefühlen verband. Der Sinn der neuen vergleichenden Methode war ein anderer; Dvořák war es nicht so sehr darum zu tun, den Inhalt des Kunstwerks durch eine Art Projektion unmittelbar aus den literarischen oder philosophischen Ideen zu erklären, und auch nicht darum, nur Analogien zwischen den verschiedenen ideologischen Bereichen zu suchen, sondern er war bestrebt, die Gesamttendenz der Entwicklung, die sich in der Summe der geistigen Produktion der Zeit geltend machte, historisch zu erfassen. Gerade weil er die verschiedenen Formen, in denen diese Tendenz zum Ausdruck kam, und die gegenseitigen Beziehungen dieser Formen studierte konnte er zum dialektischen Verständnis der Dynamik und Kompliziertheit des ganzen geistigen Prozesses gelangen. Diese Sicht verschleierte ihm keineswegs den Unterschied zwischen der Kunst und den übrigen Bereichen — das kann nur auf den ersten Blick so scheinen, solange wir vergleichen, um wieviel weniger er sich in seinen Spätwerken im Vergleich zu früheren mit der künstlerischen Form befasste. Allerdings musste er seine Aufmerksamkeit zunächst darauf richten, was nicht geklärt war und die Voraussetzung weiterer wissenschaftlicher Fortschritte darstellte — und das war eben der Bereich der ideellen Beziehungen.

Der Standpunkt Dvořáks gestattet übrigens eine vielseitigere Analyse des Werkes als die formal genetische Kunstgeschichte, vor allem deshalb, weil er zum neuen Studium der Wechselwirkung von Inhalt und Form führt und im Inhalt des Kunstwerks neue Schichten aufdeckt. Damit nimmt er allerdings in mancher Hinsicht die Methode der ikonologischen Analyse vorweg. Obgleich die ikonologisch orientierten Forscher von der Konzeption einer symbolischen Form ausgehen, die andere philosophische Grundlagen hatte als Dvořáks »ausdrucksmässige« Konzeption des Inhalts, stehen Hauptrichtung und Ziele der klassischen Ikonologie, wie sie Erwin Panofsky formuliert hat, jenen Dvořáks sehr nahe. Es handelt sich auch darum, im Kunstwerk ein Dokument des weltanschaulichen Sinns zu erblicken und es in die allgemeine Geistesgeschichte einzugliedern.[53] Die Ikonologie entwickelte auf Grund neuer, zuvor nicht ausgeschöpfter fachlicher Erfahrungen und Analysen ebenfalls eine Methode der vergleichenden Analyse des Inhalts eines Kunstwerkes. Die Interpretation philosophischer und literarischer Texte und das erhöhte Interesse für die alten Kunsttheorien machte es ihr möglich, im Kunstwerk tiefere inhaltliche Tatsachen und eine komplizierte Symbolik zu entdecken, die die Kunstgeschichtsforschung zuvor infolge ihrer andersgearteten Auffassung der modernen Zeit weitgehend ausser acht gelassen hatte, und in den Kunstwerken verborgene allegorische Schichten zu finden, die für das Verständnis ihrer Stellung in der historischen Entwicklung wichtig sind. Dadurch bestätigte sich andererseits, dass Dvořáks Arbeiten den richtigen Weg wiesen und Voraussetzungen dafür schufen, dass die Kunstgeschichte ihre bisherige begrenzte Vorstellung von den Ausdrucksmitteln der künstlerischen Äusserung erweitern konnte.

Eine ganz andere Tatsache ist es, dass die Erfolge der ikonologischen Forschung oft durch das ungenügende Interesse für die Besonderheiten der bildkünstlerischen Form erkauft waren und dass in dieser Richtung Dvořáks Vorbild ausser acht gelassen wurde. Diese Einseitigkeit führt dazu, dass das Spezifische der künstlerischen Äusserung übersehen wird (durch ungenügende Unterscheidung von der Literatur u. a.), und damit zugleich zu einem Relativismus der Wertung, was die jüngeren Forscher, die diese Fachliteratur verfolgen, sich in steigendem Mass vergegenwärtigen. Die Ikonologie stellt somit zwar einen fachgemässen Ausbau der inhaltlichen Analyse, aber auf der anderen Seite einen verengten Gesichtswinkel dar. Die ikonologische Forschung bezieht sich nur auf einen Teil der kunstgeschichtlichen Problematik und wird daher mehr zu einem speziellen Fachgebiet, das — wie die historische Technologie — den Charakter einer kunsthistorischen Hilfswissenschaft hat; allerdings kann diese die ganze Konzeption der Kunstgeschichte beträchtlich befruchten, wenn sie auf der neuen, breiteren Basis einer konsequenten sozialhistorischen Analyse methodologisch ausgewertet wird. Eine der Voraussetzungen zu solch fruchtbarer Anwendung der ikonologischen Methode ist auch die kritische Auswertung von Dvořáks wissenschaftlichem Erbe, dessen Hauptbeitrag die weitgespannte Definition der kunsthistorischen Aufgaben ist.

Die Methode Dvořáks in der heutigen historischen Situation auf Grund einer idealistischen Weltanschauung wissenschaftlich zu entfalten ist nicht mehr möglich. Alle derartigen Versuche stossen notwendig auf enggezogene Grenzen und können bei der Interpretation der Kunst gewisse Schranken nicht überschreiten, ohne in eine Sackgasse zu geraten. Schon Dvořáks Schüler D. Frey hat darauf hingewiesen, dass der neuen geistes-

geschichtlichen Auffassung der Kunstgeschichte im Grunde nur zwei Wege übrigbleiben: entweder die psychologische Untersuchung der Kunst aus dem Gesichtspunkt der Entwicklung verschiedener psychischer Funktionen zu betreiben oder den Sinn des historischen Geschehens in einem transzendenten Prinzip zu erblicken und sich damit in den Bereich der Metaphysik zu begeben.[54] Die Entwicklung der kunstgeschichtlichen Disziplin hat die Richtigkeit dieser Feststellung erwiesen, aber zugleich gezeigt, dass die Hoffnungen, die man einst mit dem Universalismus idealistischer Prägung verband — er sollte Frey zufolge zu einer Art Systematik der Geschichte werden — nicht berechtigt waren. Die Möglichkeit, die Kunstentwicklung vom Psychologischen her zu analysieren, ist begrenzt, und überall, wo man bestrebt ist, Geschichte durch Psychologie zu ersetzen, kommen ausweglose subjektivistische Konzeptionen zustande. Insbesondere beweisen das Versuche, die psychologische Analyse mit biologischen Gesichtspunkten zu vereinen; gerade in der deutschen Wissenschaft hat das kein gutes Ende genommen (W. Pinder). Die zweite Möglichkeit, den Zeitgeist metaphysisch zu verankern, öffnet der Religion Tür und Tor und führt zum offenen Bruch mit den wissenschaftlichen Massstäben.

Doch es gibt noch eine dritte, einzig fruchtbare Möglichkeit; sie setzt die Loslösung von der geisteswissenschaftlichen Theorie voraus, lässt jedoch eine kritische Entfaltung der dialektischen Methode Dvořáks auf neuer materialistischer erkenntnistheoretischer Grundlage zu. Die Historiker, die sich an die geisteswissenschaftlichen philosophischen Thesen gewöhnt haben und an Dvořáks polemisch gegen den Materialismus gerichteten allgemeinen Formulierungen festhalten, werden in der Art dieses Anknüpfens einen Versuch erblicken, das Unvereinbare zu verbinden. Darum sei betont, dass die Möglichkeit dieser Umwertung nicht auf Grund von Dvořáks philosophischen Ansichten, die uns fremd sind, sondern eben in Dvořáks Methode gegeben ist, die uns sehr nahesteht.

Auf ihre Weise vergegenwärtigen sich diese Möglichkeit auch solche Kunsthistoriker, die — wie H. Sedlmayr — versuchen, der Kunstgeschichte eine metaphysisch-religiöse Konzeption zugrunde zu legen. Wenngleich die Meinungen dieser Forscher über die marxistische Auffassung der Kunstgeschichte oft sehr primitiv und verzerrt sind, lassen sie manchmal doch eine Ahnung erkennen, dass es möglich sein müsste, das geistige Leben und somit auch die Kunstentwicklung in den realen Kräften des sozialen Lebens zu verankern und von diesem Gesichtspunkt aus Dvořáks Methode anzuwenden. Der Warnruf gegen ein solches Vorgehen wird sogar oft zur Kritik der Thesen Dvořáks, die diese Möglichkeit latent enthalten. Sedlmayr stösst sich heute an Dvořáks historischem Relativismus, an seiner historisch orientierten Interpretation der Ideen und seiner Zurückhaltung gegenüber metaphysischen Folgerungen. Dvořák hat laut Sedlmayr den Fehler gemacht, den Geist, der sich in der Kunst offenbart, nicht in der absoluten Wahrheit der Erscheinung verankert zu haben. Er wirft ihm vor, den Geistesbegriff nicht denaturalisiert zu haben, er beanstandet, dass Dvořáks Geist ein historisch erklärbarer Begriff und nicht, wie er selbst fordert, ein Geist über den Zeiten sei, Ursprung und Ziel aller Dinge.[55] Sedlmayr polemisiert im Grunde gegen die Eigenschaften der historischen Auffassung und dialektischen Methode Dvořáks, die es tatsächlich ermöglichen, von den geistigen Beziehungen weiter zu den Triebkräften des materiellen Lebens der Gesellschaft fortzuschreiten und von diesem Standpunkt aus die Rolle der Kunst im Kampf um den sozialen Fortschritt zu werten.

Beim aufmerksamen Lesen des Dvořákschen Werkes finden wir darin Aspekte und sogar ganze Studien, die sich auf überzeugende Weise mit der gesellschaftlichen Funktion der Kunst auseinandersetzen und sogar auf reale soziale Prozesse als eigentliche Motive einer neuen Konzeption der Kunst hinweisen. Besonders charakteristisch ist in dieser Hinsicht Dvořáks Vortrag über *Dürers Apokalypse*, eine seiner letzten Arbeiten, in der wir deutlich den Widerhall des umwälzenden sozialen Geschehens fühlen, das das Denken des Forschers und die ganze Situation des kunsthistorischen Problems beeinflusste.[56] Dvořák erblickte in Dürers Apokalypse ein »revolutionäres Lied«, das gegen das päpstliche Rom gerichtet war, ein Kampfbereites Werk, das kühn die Schicksalsfragen der Zeit beantwortete und die Gefühle der breiten Massen zum Ausdruck brachte; zugleich deutete er sie als jugendlich feurige Aussage, die im Radikalismus des Gefühls und mit ihrer Begeisterung für das Fortschrittliche an die Dichter des Sturm und Drang erinnert, und auch an Goethes allseitiges Interesse und seine Anteilnahme für alles, was das Leben der Menschheit bewegte.

Doch wir brauchen Dvořáks Werken keineswegs einzelne Studien und Beiträge zu enthnehmen, denn ihre ganze Zielrichtung und ihr Sinn steht uns

nah. Dvořák war sich dessen bewusst, dass die Kunst als besonderer Bereich menschlicher Tätigkeit nicht für immer dieselben Eigenschaften aufweist, sondern dass die Geschichte auch ihren Charakter prägt. Von diesem Blickpunkt her zeigen seine Werke, dass der Kunsthistoriker nicht mit empirisch festgestellten Tatsachen zurecht kommt, sondern dass es unerlässlich ist, zu einem tieferen Verständnis des Wesens der Kunst selbst und somit auch des theoretischen Aspekts der wissenschaftlichen Methode zu gelangen. Nicht zufüllig begann Dvořák intensiv die Schriften der alten Kunsttheoretiker zu studieren, um die allgemeinenästhetischen Ausgangspunkte, ohne die die Besonderheiten der einzelnen Kunstepochen und -stile nicht verständlich sind, besser erklären zu können. Wenn Dvořák sich so energisch gegen die normative Ästhetik wandte, die einst der unvoreingenommenen Stellungnahme zur Kunstentwicklung im Wege stand, bedeutet das keineswegs, dass er die Theorie überhaupt abgelehnt und ihr gegenüber die reine Geschichte bevorzugt hätte. Seine ganze reife kunsthistorische Konzeption gründete sich auf seine Fähigkeit einer neuen theoretischen Verallgemeinerung, die ein philosophisches Denken über Kunstprobleme voraussetzte. Dvořák fürchtete die damalige leere Systematik, aber er war keineswegs gegen eine solche Verbindung der Theorie mit der historischen Methode, bei der die theoretische Analyse vom historischen Zusammenhang ausgeht und auf die Erweiterung der historischen Erkenntnisse hinzielt. Seine Arbeit über den Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei ist übrigens der beste Beweis dafür. Mit seiner Auffassung über die Theorie unterschied sich Dvořáks Konzeption allerdings von der neu aufkommenden Kunstwissenschaft. Diese Disziplin hatte sich von der Ästhetik gelöst und ihre hervorragendsten Vertreter unterstrichen gleichfalls ihre historische Natur (R. Hamann, E. H. Gombrich u. a.); in der Gesamtheit ihrer Bestrebungen gab sie aber doch nur dem systematischen Gesichtspunkt weit mehr Raum, als es Dvořák nahegestanden war.[57] Eine konsequente Verbindung von Theorie und Geschichte machte — im Einklang mit Dvořáks Zielsetzung — erst der Marxismus möglich, der die innere Einheit der logischen und der historischen Methode bei der Interpretation der Geschichtsentwicklung erwiesen hat, und somit auch die unumgängliche Notwendigkeit, in der Kunstgeschichte das theoretische und das historische Denken auf Grund der historischen Stellungnahme zu allen Fragen in Einklang zu bringen.

Eine der Formen, in denen zum Ausdruck kam, welche Aufmerksamkeit Dvořák der theoretischen Problematik im weitesten Sinn und zugleich der Verbindung des theoretischen und des historischen Standpunkts zuwandte, war sein intensives Interesse für die Entwicklung der kunstgeschichtlichen Wissenschaft. Das beweisen vor allem seine Aufsätze über Wickhoff und Riegl, seine methodologischen Studien und ausgedehnte Partien seiner Rezensionen und selbständigen kunsthistorischen Arbeiten. Gerade weil er die neuen Möglichkeiten der kunsthistorischen Methode und die Notwendigkeit, sie philosophisch zu vertiefen, kritisch durchdachte, konnte er die Entwicklung seiner Disziplin so grundlegend vorwärtsbringen und Massstäbe festsetzten sowie Fragen formulieren, die bis heute nichts von ihrer Aktualität eingebüsst haben.

Den Wert seines grossen wissenschaftlichen Lebenswerkes kann man sich weder voll vergegenwärtigen noch durch die blosse Aufzählung der einzelnen Vorteile, die es der Kunstgeschichtsforschung gebracht hat, ermessen. Man kann es nur in der praktischen Enthaltung seines methodischen Vorbilds zur schöpferischen Arbeit erfassen, einer Arbeit, die — geprüft durch die gesamte gesellschaftliche Praxis und durch die Geschichte — Bedeutung und Verdienste der einzelnen Forscher im grossen Prozess der wissenschaftlichen Erkenntnis ständig präzisiert. Wir haben hier versucht, auf die lebendige Anregungskraft von Dvořáks Lebenswerk bei der Lösung der heutigen Aufgaben wenigstens andeutend hinzuweisen und damit objektiv zum Ausdruck zu bringen, was wir ihm verdanken. Wir meinen, unsere Wertschätzung seines Schaffens und unsere aufrichtige Verehrung seines Andenkens so am besten beweisen zu können.

ANMERKUNGEN

Die vorliegende Studie ist der bearbeitete und ergänzte Text eines Vortrags, den der Verfasser auf einer wissenschaftlichen Tagung hielt, die das Institut für Kunstgeschichte und Kunsttheorie der Tschechoslowakischen Akademie der Wissenschaften anlässlich der 40. Wiederkehr des Todestages Max Dvořáks am 21. April 1961 veranstaltete. Der Vortragstext wurde durch einige Teilerkenntnisse und Charakteristiken erweitert, die der Autor aus dem Studium des Nachlasses Max Dvořáks schöpfte. Es handelt sich vor allem um unveröffentlichte Universitätskollegien im Archiv des Kunsthistorischen Instituts der Wiener Universität. Ich möchte an dieser Stelle Herrn Prof. Dr. K. M.

Swoboda, der mir den wissenschaftlichen Nachlass Max Dvořáks bereitwillig zugänglich machte und mir in liebenswürdiger Weise sein Studium ermöglichte, meinen Dank aussprechen. In dieser Hinsicht bin ich Herrn Doz. Dr. G. Schmidt an der Wiener Universität gleichfalls zu Dank verpflichtet. Der tschechische Originaltext der vorliegenden Studie erschien in: Umeni, Jahrgang 1961. S. 525-572.

[1] Die kunsthistorischen Schriften Dvořáks wurden von seinen Schülern K. M. Swoboda und J. Wilde in fünf Bänden herausgegeben:

1. Bd.: Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. Studien zur abendländischen Kunstgeschichte, München 1923 (Neuauflage 1928).

2. Bd.: Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck. Mit einem Anhang über die Anfänge der holländischen Malerei, München 1925.

3. Bd.: Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance. Akademische Vorlesungen. Erster Band: Das 14. und 15. Jahrhundert, München 1927.

4. Bd.: Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance. Akademische Vorlesungen. Zweiter Band: Das 16. Jahrhundert, München 1929.

5. Bd.: Gesammelte Aufsätze zur Kunstgeschichte, München 1929. Hier ist auch die Bibliographie der Schriften Max Dvořáks abgedruckt.

Ausser den erschienenen Werken ist eine ziemlich grosse Anzahl hervorragender Arbeiten im Manuskript erhalten, vor allem Universitätsvorlesungen und verschiedene Vorträge zu bestimmten Anlässen, Beiträge für Zeitschriften, breiter ausgeführte und eben begonnene Arbeiten, Konzepte und Notizen. Dieser wissenschaftliche Nachlass wird im Kunsthistorischen Institut der Wiener Universität verwahrt. Mit der Zeit wird es zweifellos möglich sein, noch eine ganze Anzahl ausgezeichneter und der Öffentlichkeit unbekannter Werke M. Dvořáks herauszugeben. Wir bringen nachfolgend ihre Übersicht nach ihrer Anordnung und Bezeichnung im Archiv des Kunsthistorischen Instituts.

Unveröffentlichte Vorträge, Artikel, Fragmente, Notizen

Die Entstehung der Kunst der germanischen Völker in der frühen mittelalterlichen Zeit — Hist. Verein der Univ.
Die mittelalterlichen Mosaiken in der Markuskirche in Venedig. Giotto — Vortrag. 1911—1912.
Der Salvator Mundi im Dom v. Ragusa. Fragment.
Die Grundlagen des Stiles des Jan van Eyck. 1902—1903.
Jan van Eyck. 1912. Urania.
Die Anfänge des neuzeitlichen Naturalismus. Jan van Eyck. 1918. Brüssel.
Die Entstehung des neuzeitlichen Naturalismus. Pal. Lobkowitz.
Altniederländische Bilder. Jan van Eyck. Die Weiterentwicklung im 15. Jahrhundert. 1918.
Leonardos Bedeutung für die Entwicklung der Kunst und Wissenschaft. 1913. Österreichisches Museum.
Leonardo. 1920. Wien, Volksheim.
Albrecht Dürers Reise nach den Niederlanden (Notizen zu einem Vortrag).

Vorlesungen an der Wiener Universität. Verzeichnis aller erhaltenen Manuskripte

(bereits publizierte Vorlesungen sind bezeichnet)

1904/5 Grundriss einer Geschichte der malerischen Probleme der Neuzeit.
1905/6 Geschichte der venezianischen Malerei des 16. Jahrhunderts.
1905/6 Geschichte der barocken Kunst in Italien.
1906 Geschichte der malerischen Probleme im 18. Jahrhundert.
1906 Denkmalpflege.
1906/7 Geschichte der mittelalterlichen Kunst.
1907 Geschichte der mittelalterlichen Kunst II (Die Entstehung der gotischen Kunst).
1907 Kunstgeschichtliches Repetitorium. 1. Giotto, 2. Jan van Eyck, 3. Raffael.
1907/8 Geschichte der venezianischen Kunst.
1908 Geschichte der spanischen Malerei im 17. Jahrhundert (Velazquez).
1908/9 Geschichte der niederländischen Malerei des Rubens und Rembrandt.
1909/10 Geschichte der italienischen barocken Kunst.
1910 Die malerischen Probleme des 18. Jahrhunderts.
1910 Denkmalpflege.
1910/11 Geschichte der abendländischen Kunst im Mittelalter.
1911 Italienische Skulptur und Malerei im 14. Jahrhundert.
1911 Gemäldestudien in den Wiener Hofmuseen.
1911/12 Geschichte der italienischen Skulptur im Zeitalter der Renaissance.
1912 Geschichte der italienischen Skulptur im Zeitalter der Renaissance.
1912 Die Anfänge der niederländischen Malerei.
1912/13 Geschichte der italienischen Barockkunst.
1913 Erklärung ausgewählter Kunstwerke.
1913/14 Geschichte der abendländischen Kunst im Mittelalter.
1914 Geschichte der abendländischen Kunst im Mittelalter.
1914/15 Geschichte der italienischen Skulptur und Malerei im 14. und 15. Jahrhundert.
1915 Geschichte der niederländischen Malerei im 15. und 16. Jahrhundert.
1915 Erklärung ausgewählter Kunstwerke.
1915/16 Idealismus und Realismus in der Kunst der Neuzeit.
1916 Die Stellung der venezianischen Kunst im Rahmen der allgemeinen Kunstentwicklung.
1916/17 Über das Verhältnis der Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts zu den gleichzeitigen geistigen Strömungen I.
1917 Über das Verhältnis der Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts zu den gleichzeitigen geistigen Strömungen II.
1917/18 Die Entwicklung der malerischen Probleme im 18. Jahrhundert.
1918 Die Entwicklung der malerischen Probleme im 18. Jahrhundert.
1918/19 Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance. (Erschienen.)
1919 Erklärung ausgewählter Kunstwerke.
1919/20 Die Kunst der Hochrenaissance. (Erschienen.)
1920 Albrecht Dürer und die nordische Kunst.
1920/21 Entwicklung der Barockkunst. (Erschienen.)

Verschiedene kleinere Arbeiten und Fragmente

Die Prudentia des Battista Franco. 1918. Aufsatz, gesetzt und korrigiert.
Michelangelos Jüngstes Gericht. 1911. Österreichisches Museum.
Die weltgeschichtliche Bedeutung der Kunst der italienischen Renaissance. Vortrag.
Tintoretto und Tizian, Tintoretto, Giorgione.
Tintoretto. Berichte, Auszüge aus den Quellen und Notizen über einzelne Gemälde.
Schiavone. Quellen und Exzerpte.
Greco, Velazquez, Murillo. Fragment.
Vortrag über die Gartenkunst. 1913—14.
Die letzte Renaissance. 1902. Österreichisches Museum.
Über die Hauptepochen in der Entwicklung der modernen Kunst. Volkstümliche Universitätskurse.
Kunst und Nationalismus.
Über den Deutschen Verein für Kunstwissenschaft. 1909. Hist. Verein.
Österreichs und Italiens Beziehungen in der Kunstwissenschaft. 1914.
Nekrolog auf Pollak.
Rezension: Burger, Deutsche Malerei, im Burger-Handbuch. Fragment.
Rezension: Hoeker. Quellenschriften zur holländischen Kunstgeschichte. Fragment.
Kunstunterricht an den Mittelschulen. 1918.
H. Zimmermann. 1919. Artikel anlässlich seiner Ernennung zum Direktor des Germanischen Museums.
Denkmalpflege. 1920. Bregenz. Vortrag.

Kunstbetrachtung. 1920. Bregenz. Vortrag.
Vortrag gegen den Verkauf von Kunstwerken aus dem Privatbesitz. 1920. (Vor der Museumskommission.)
Konzept zu einem neuen Programm der Kunstgeschichtlichen Anzeigen.
Anzeigen-Register Bd. II, 1905.
Gudulafenster.
Notizen und Auszüge aus der Literatur.
Notizen und Fragmente.
Denkmalpflege und Institut für österr. Geschichte.
Museumskommission und Beitrag — Italiens Krieg gegen den österreichischen Kunstbesitz.

Anmerkungen zu den Manuskripten

In tschechischer Übersetzung sind zwei Bände aus den Werken Dvořáks erschienen: *Umění jako projev ducha* (Kunstgeschichte als Geistesgeschichte), übersetzt von Věra Urbanová, mit einer umfangreichen einführenden Studie von J. Pečírka: M. Dvořák, Biographie, Prag 1936; *Italské umění od renesance k baroku* (Italienische Kunst von der Renaissance zum Barock), übersetzt und mit Anmerkungen und einem Schlusswort versehen von J. Krofta, 1946. Ausserdem hat J. Pečírka unter dem Titel *Listy o životě a umění* (Blätter über Leben und Kunst) die Korrespondenz M. Dvořáks herausgegeben: Briefe an J. Goll., J. Pekař und J. Šusta, Prag 1943. Tschechische Übersetzungen einiger Aufsätze M. Dvořáks sind in Zeitschriften erschienen.

Russisch wurden Auszüge aus seinem Werk unter dem Titel *Otscherki po iskusstwu srednewekowja* (Skizzen über die Kunst des Mittelalters) herausgegeben. Redaktion und Einleitung I. Maca, übersetzt von A. A. und V. S. Sidorow, Anmerkungen A. A. Sidorow, Moskau—Leningrad, 1934.

Von den kunstgeschichtlichen Studien und Aufsätzen über das Werk Dwořáks seien hier die wichtigsten erwähnt: *Weingartner, J.*: Ein Gedenkblatt zur Trauerfeier für Max Dvořák, Wien, 1921. — *Frey, D.*: Max Dvořáks Stellung in der Kunstgeschichte, Jahrbuch für Kunstgeschichte I (XV) 1921—1922, Wien 1923, S. 1 u. f. — *Benesch, O.*: Max Dvořák. Ein Versuch zur Geschichte der historischen Geisteswissenschaften, Repertorium für Kunstwissenschaft Bd. XLIV, Berlin und Leipzig 1924, S. 159 u. f. — *dell' Acqua, G. A.*: L'arte italiana nella critica di Max Dvořák, Firenze 1935. — *Pečírka, J.*: Max Dvořák, Životopis (Biographie). Einleitung zum Band Max Dvořák, Umění jako projev ducha (Kunstgeschichte als Geistesgeschichte), Prag 1936. — *Sedlmayr, H.*: Kunstgeschichte als Geistesgeschichte, in: Wort und Wahrheit, Freiburg 1949; nachgedruckt in der Sammlung von Studien: Sedlmayr, H., Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte, Hamburg 1958, S. 71 u. f. — *Benesch, O.*: Max Dvořák, in: Grosse Österreicher, Bd. X, Zürich—Leipzig—Wien 1957. Auch als Sonderdruck.

In breiterem entwicklungsmässigem Zusammenhang im Rahmen grösserer Aufsätze und Bücher wird Dvořák in den folgenden Werken behandelt: *Kramář, V.*: Über die Wiener Schule der Kunstgeschichte, Zeitschrift Volné Směry XIV, 1910, S. 41. u. f., 75 u. f., 170 u. f., 209 u. f. — *Benesch, O.*: Die Wiener Kunsthistorische Schule, Österreichische Rundschau, Bd. LXII, Wien, Jänner—März 1920. — *Passarge, W.*: Die Philosophie der Kunstgeschichte in der Gegenwart, Berlin 1930. — *Schlosser, J.*: Die Wiener Schule der Kunstgeschichte, Mitteilungen des Österreichischen Instituts für Geschichtsforschung, Ergänzungsband XIII, Heft 2, Innsbruck 1934. — *Böckelmann, W.*: Die Grundbegriffe der Kunstbetrachtung bei Wölfflin und Dvořák, Dresden 1938 (Dissertation). — *Töwe, Ch.*: Die Formen der entwickelnden Kunstgeschichtschreibung, Berlin 1939. — *Lhotsky, A.*: Geschichte des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung 1954—1955. Wien 1954.

Nachrufe und kürzere, mehr informative Aufsätze wird der Leser bei Pečírka, Max Dvořák, l. c., erwähnt finden. — Nützliche bibliographische Angaben und einige biographische Ergänzungen enthält der kürzlich erschienene Aufsatz *Fukals, R.*: V Hrušovanech nach Jevišovkou je pochován učenec evropského jména (In Hrušovany a. d. Jevišovka ist ein Gelehrter europäischen Rufs begraben), Vlastivědný sborník moravský XIII, 1958, Nr. 1, S. 40 u. f.

[2] Diese Phase in der Entwicklung der modernen Kunstgeschichtschreibung hat Max Dvořák selbst in den Nachrufen auf seine Lehrer, in denen er ihr Wirken würdigt, einer Betrachtung unterzogen: Alois Riegl, Mitteilungen der k. k. Zentralkommission III, Folge IV, Wien 1905 u. f.; Franz Wickhoff, 1909; ich zitiere nach den Gesammelten Aufsätzen zur Kunstgeschichte l. c., S. 299 u. f.; dort ist der Aufsatz über Riegl als Manuskript gedruckt.

[3] *Dvořák, M.*: Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck, l. c., S. 14.

[4] Am typischesten aus diesem Gesichtspunkt ist das Hauptwerk Wölfflins: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst, München 1915.

[5] *Wölfflin, H.*: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, Eine Revision (1933), gedruckt im Sammelband Gedanken zur Kunstgeschichte, Gedrucktes und Ungedrucktes, Basel 1940. Ich zitiere die III. Aufl. 1941, S. 24.

[6] *Benesch, O.*: Max Dvořák, l. c., S. 163.

[7] *Antal, F.*: Florentine Painting and its Social Background, London 1947, tschechische Übersetzung von Jan Vladislav: Florentské malířství a jeho společenské pozadí, Prag 1951. Der Verfasser der vorliegenden Studie schrieb zu der tschechischen Ausgabe des erwähnten Buches ein kritisches Nachwort, wo der Leser eine eingehendere Betrachtung der mit diesem Werk verbundenen methodischen Problematik vorfinden wird.

[8] *Nejedlý, Z.*: Jaroslav Goll, Aufsatz in der Tageszeitung Národní Politika am 17. November 1910, Nachdruck im Band: Z české kultury, Prag 1951, S. 325.

[9] *Dostál, E.*: Čechy a Avignon (Böhmen und Avignon). Beiträge zur Entstehung der böhmischen Illuminationskunst im XIV. Jahrhundert. Sonderdruck aus der Zeitschrift Časopis Matice moravské, Jahrg. XLVI, Brno 1922.

[10] *Dvořák, M.*: Spanische Bilder einer österreichischen Ahnengalerie, Kunstgeschichtliches Jahrbuch der k. k. Zentralkommission für Denkmalpflege I, 1907, S. 27., Nachdruck in den Gesammelten Aufsätzen zur Kunstgeschichte, l. c., S. 225.

[11] Über diese Probleme vgl. die ausführliche Studie von *I. Pešina*: Max Dvořák a dnešní stav otázky umění bratří van Eycků (Max Dvořák und der heutige Stand der Frage der Kunst der Brüder van Eyck), in: Umení IX, 1961, S. 576 u. f.

[12] Engels in einem Brief an K. Schmidt am 27. Oktober 1890, vgl. *K. Marx—F. Engels*: Über Kunst und Literatur, Henschel-Verlag Berlin, 1948.

[13] *Dvořák, M.*: Gesammelte Aufsätze zur Kunstgeschichte, l. c., S. 4 u. f.

[14] *Dvořák, M.*: Gesammelte Aufsätze zur Kunstgeschichte, l. c., S. 18.

[15] Denkmalkultus und Kunstentwicklung, Kunstgeschichtliches Jahrbuch der k. k. Zentralkommission IV, Wien 1910. Beiblatt für Denkmalpflege, S. 1 u. f., Nachdruck in: Gesammelte Aufsätze zur Kunstgeschichte, l. c., S. 250 u. f.

[16] *Dvořák, M.*: Denkmalpflege, Vortrag auf dem Denkmalschutzkongress in Bregenz im Sommer 1920. Abschrift des Manuskripts Max Dvořáks im Kunsthistorischen Institut der Wiener Universität. Vorher hielt Dvořák auch seinen bekannten Vortrag über Kunstbetrachtung.

[17] Der unveröffentlichte Vortrag über die Denkmalpflege verdient es, seiner interessanten Beobachtungen und des kritischen Tons wegen abgedruckt zu werden. Wir zitieren daraus an dieser Stelle wenigstens die einleitenden Sätze:

»Was ist unter Denkmalpflege zu verstehen?

Die Antwort würde verschieden ausfallen, je nachdem, an wen die Frage gestellt würde.

Ein Schwärmer würde antworten: Die Denkmalpflege ist ein Betätigungsdrang, der in einem neuen gefühlsmässigen Verhältnisse zu dem künstlerischen und kulturellen Vermächtnisse unserer Vergangenheit seinen Ursprung hat.

Der Historiker würde sagen: Dank der Vertiefung des historischen Sinnes haben wir den unschätzbaren Wert solcher Zeugnisse kennengelernt, sie müssen um so mehr unversehrt erhalten bleiben, als jede Lüge zu verabscheuen ist.

Und der Künstler: Allzulange haben alte Kunstwerke unter einer nicht fachgemässen Behandlung gelitten, nicht

jeder Maler oder Architekt ist geeignet, alte Bauten oder Gemälde zu restaurieren, dies erfordert besondere Kenntnisse und Erfahrungen, deren Summe als Denkmalpflege zu bezeichnen ist.

Und dann käme etwa noch ein Verwaltungsbeamter und würde dozieren: Alte Kunstwerke bilden öffentliches Gut, dessen Obhut zu den Pflichten der staatlichen Verwaltung gehört, die sich dieser Pflicht durch verschiedene Behörden und Organe entledigt: Durch Denkmalämter und Konservatoren wie auch durch mehr konsultative Faktoren und es liegt in der Natur der Sache, dass die Ausübung dieser Pflicht nicht immer ohne weiteres mit den vielfach heterogen verschiedenen lokalen oder individuellen Interessen in Einklang zu bringen ist, weshalb eine gesetzliche Regelung angestrebt werden muss.«

[18] Francesco Borromini als Restaurator, Kunstgeschichtliches Jahrbuch der k. k. Zentralkommission I, Wien 1907. Beiblatt für Denkmalpflege, S. 89. u. f. Nachdruck in: Gesammelte Aufsätze zur Kunstgeschichte, l. c,. S. 271 u. f.

[19] *Wirth, Z.*: Barokní gotika v Čechách v XVIII. a první polovině XIX. století (Die barocke Gotik in Böhmen im XVIII. und in der ersten Hälfte des XIX. Jahrhunderts), Památky archeologické, Teil XXIII, 1908—1909, S. 121 u. f., 201 u. f.

[20] Vgl. Anm. 2.

[21] *Benesch, O.*: Max Dvořák, l. c., S. 172 u. f.

[22] *Heidrich, E.*· Beiträge zur Geschichte und Methode der Kunstgeschichte, Basel 1917, S. 82 u. f.

[23] *Heidrich, E.*: Beiträge zur Geschichte und Methode der Kunstgeschichte, l. c., S. 109.

[24] Zitate nach dem Originalmanuskript des Universitätskollegs, das Dvořák im Wintersemester 1915—1916 hielt: Idealismus und Realismus in der Kunst der Neuzeit, im Archiv des Kunsthistorischen Instituts der Wiener Universität. Vorlesung am 13. November 1915.

[25] Idealismus und Realismus in der Kunst der Neuzeit, l. c.

[26] Vgl. Manuskript des Kollegs, das Dvořák im Wintersemester 1916—1917 hielt. Archiv des Kunsthistorischen Instituts der Wiener Universität. Über das Verhältnis der Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts zu den gleichzeitigen geistigen Strömungen, I, S. 101 u. f.

[27] Über die dringendsten methodischen Erfordernisse der Erziehung zur kunstgeschichtlichen Forschung, in: Geisteswissenschaften, Bd. I, Leipzig 1913—14, S. 932 u. f., 958 u. f. Tschechische Übersetzung im Sammelband Umění jako projev ducha (Kunstgeschichte als Geistesgeschichte).

[28] Über die dringendsten methodischen Erfordernisse usw., in: Geisteswissenschaften Bd. I, S. 196.

[29] Über die dringendsten methodischen Erfordernisse usw., in: Geisteswissenschaften Bd. I, S. 197.

[30] Über die dringendsten methodischen Erfordernisse usw., in: Geisteswissenschaften Bd. I, S. 197.

[31] Über die dringendsten methodischen Erfordernisse usw., in: Geisteswissenschaften Bd. I, S. 203.

[32] Über die dringendsten methodischen Erfordernisse usw., in: Geisteswissenschaften Bd. I, S. 201.

[33] Über die dringendsten methodischen Erfordernisse usw., in: Geisteswissenschaften Bd. I, S. 194.

[34] *Kramář, V.*: Několik slov o objektivitě (Einige Worte über die Objektivität), Brno 1937.

[35] *Benesch, O.*: Max Dvořák, l. c., S. 180.

[36] Marie Luise Gothein, Geschichte der Gartenkunst, Kunstgeschichtliche Anzeigen, 1913, S. 126 u. f. Nachdruck in: Gesammelte Aufsätze zur Kunstgeschichte, l. c., S. 361, u. f.

[37] *K. Marx—F. Engels*: Über Kunst und Literatur, Henschel-Verlag Berlin 1948, S. 21—22., oder K. *Marx*: Einleitung zur Kritik der politischen Ökonomie, S. 267—70.

[38] Historische Zeitschrift (119. Bd.) 3. Folge. 23. Bd., München und Berlin 1918, S. 1 u. f., 185 u. f. In Buchform erschienen 1918 in München und Berlin. Nachdruck in Kunstgeschichte als Geistesgeschichte, l. c., S. 41 u. f.

[39] Über Greco und Manierismus, Vortrag aus dem Jahre 1920, abgedruckt nach Dvořáks Tod im Jahrbuch für Kunstgeschichte Bd. I (XV), 1921—22, Wien 1923, S. 22 u. f. — Nachdruck in: Kunstgeschichte als Geistesgeschichte, l. c., S. 268.

[40] Kunstgeschichte als Geistesgeschichte, l. c., S. 47.

[41] Kunstgeschichte als Geistesgeschichte, l. c., S. 51.

[42] Idealismus und Realismus in der Kunst der Neuzeit, l. c., in der einführenden Vorlesung.

[43] Idealismus und Realismus in der Kunst der Neuzeit, l. c., Vorlesung vom 10. November 1915.

[44] Idealismus und Realismus in der Kunst der Neuzeit, l. c.

[45] Idealismus und Realismus in der Kunst der Neuzeit, l. c., Vorlesung vom 13. und 20. November 1915.

[46] Idealismus und Realismus in der Kunst der Neuzeit, l. c., Vorlesung vom 20. November 1915.

[47] Idealismus und Realismus in der Kunst der Neuzeit, l. c., Vorlesung vom 27. November 1915.

[48] Idealismus und Realismus in der Kunst der Neuzeit, l. c., Vorlesung vom 29. November 1915.

[49] *Benesch, O.*: The Art of the Renaissance in Northern Europe. Its Relation to the Contemporary Spiritual and Intellectual Movement, Harward University Press, Cambridge 1947.

[50] Über Greco und Manierismus, Kunstgeschichte als Geistesgeschichte, l. c., S. 270—272.

[51] *Sedlmayr, H.*: Kunstgeschichte als Geistesgeschichte, siehe Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte, l. c., 1958, S. 83.

[52] *Sedlmayr, H.*: Kunst und Wahrheit, l. c., S. 83.

[53] *Panofsky, E.*: Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst, Logos XXI, 1932, S. 103 u. f. — auch *E. Pan fsky*: Studies in Iconology, New York 1939, Einleitung S. 3 u. f.

[54] *Frey, D.*: Max Dvoráks Stellung in der Kunstgeschichte, l. c., S. 14.

[55] *Sedlmayr, H.*: Kunst und Wahrheit, l. c., S. 76—80, 83—85.

[56] Dürers Apokalypse, in: Kunstgeschichte als Geistesgeschichte, l. c., S. 193 u. f.

[57] Zu dieser Frage, auf die wir hier nicht näher eingehen können, vgl. *Hamann, R.*: Die Methode der Kunstgeschichte und die allgemeine Kunstwissenschaft, in: Monatshefte für Kunstwissenschaft IX, 1916, S. 64 u. f. — *Utitz, E.*: Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft, 2 Bd., Stuttgart 1914, 1921. — *Gombrich, E. H.*: Kunstwissenschaft, in: Das Atlantisbuch der Kunst, Zürich 1952, S. 665 u. f. Eine Übersicht der älteren Literatur findet der Leser in der von *W. Passarge* herausgegebenen Bibliographie: Die Philosophie der Kunstgeschichte in der Gegenwart, Berlin 1930.

ON THE DEVELOPMENT OF EARLY CHRISTIAN ICONOGRAPHY

FOURTH CENTURY FRAGMENT FROM ASIA MINOR IN THE BUDAPEST MUSEUM OF FINE ARTS.*

By

ÉVA ESZLÁRY

The earliest piece in the collection of antique sculptures at the Budapest Museum of Fine Arts is a marginal fragment of an early Christian marble vessel[1] (Fig. 1), 16,5 by 27 cm in size. It is decorated by a scene of two figures between the astragal-lined edge and the inner frame which separates the vessel part from the margin. The frieze running around the brim of the circular vessel may have held representations of several interconnected or independent scenes. Fortunately, one of these scenes has come down to us completely unharmed. Notwithstanding its small size and slight convexity, a monumentally impressive palace rises from the fragment. Its round tower, slightly widening at the base, is finished at the top by a cornice and a tympanum. The middle of the tympanum is ornamented with a bulging circle. Starting from the tower a projecting wall runs to the edge of the fragment: it betrays a rudimentary effort at perspective. The recurving part of the wall and the other tower are missing. An ornate palace or sanctuary is visible inside the wall. The tympanum, surmounted by an acroterium at each corner, rests on round columns, their capitals ornamented with acanthus leaves. Like the tower, the tympanum is decorated with a bulging circle in the middle. The space between the columns is covered by a curtain. In front of the smooth wall, protecting the palace, a clean-shaven young man with short hair, dressed in a tunic,[2] is kneeling in proskynesis.[3] His figure, performed in bas-relief, is carved into the plane of the wall with sharp contours. On the left side of the relief, a man wearing a toga, represented in right profile, is approaching. His outstepping right leg is thrown into sharp relief against the smooth background. His right hand is lifted, with the palm upwards, and he holds a staff in his left hand. His hair falls thickly over his neck. The face is badly worn so that it is impossible to ascertain whether he had a beard.

This undoubtedly Biblical scene has lately been stated to represent an act of absolution.[4] Clear interpretation of the scene, however, called for a determination of the role played by the palace. The terse, laconic Biblical representations on marginal parts of early Christian vessels do not lay such a strong emphasis on or devote such an effort at monumentality to elements like this palace unless they are closely correlated with the meaning of the scene. Here, the palace cannot be a mere background decoration, it must have been meant to convey an explanation of the scene itself. By its very monumentality and splendour it is sharply contrasted to the attitude of abject humiliation shown by the man before its walls.

A number of eastern, mostly Greek illustrated manuscripts from the period between the 9th and the 15th centuries have helped to identify the prostrate figure before the palace as that of King David sunk into penitence. In scenes delineating King David's repentance his brilliant palace is almost invariably presented to lend special stress to his self-abasement. The figure approaching at the left margin of our fragment is that of the prophet Nathan who, according to the Bible, was sent by God to reprove David. Hence the palace, which decisively contributes to defining the meaning of the scene, also furnishes evidence of the importance non-figural elements may assume in iconographic interpretation. The scene, representing King David's repentance,[5] may originally have been prepared as an illustration to the Book of Kings, chapter II, 12.[6] From here it may have found its way to the illustrations of the 50th Psalm of Penitence where it figured most frequently. Its relationship to the text had, however, become indirect, since the representation decorating the Book of Psalms, instead of communicating the subjective message of the 50th Psalm, served to illustrate the narrative part in the Book of Kings. Evidence

furnishs d by numerous representations of King David's repentance justifies the statement that the fragment in question where the figure of a man raising his arm in a gesture of exhortation approaches an opposite figure kneeling in abject self-abasement, this ensemble of figures being in most instances completed by a palace ornamented with a tympanum, can represent only this iconographic theme of which the fragment at issue is the earliest known relic that has come down to us.

However, since the fragment is several centuries older than the compositions used as analogies for its determination, the question arises whether it is not the archetype of this scene of repentance, preserving the influence of the earliest Septuagint illustrations. In deciding this issue also other factors have to be taken into consideration, not only the fact that this fragment has brought down to us such an early representation of a Septuagint illustration as to constitute a rather rare specimen. Although the collected analogies consistently confirm our view concerning the iconographic signification of our fragment, they display innumerable versions and dissimilar conceptions of the scene. A relic as early as the piece in the Budapest Museum of Fine Arts is doubtlessly apt to furnish important data for investigation into the development of the type; it may be but is not necessarily an archetype.

*

The archetype of a representation may be recognized by its adherence to the text more faithful than that seen in other variants of the theme. As a rule, it is the first illustrator who presents the event in strictest conformity to the text; later copies are liable to grow less faithful in representation and to loosen close relationship to the text.[7] Relations to the text become even less close when the composition is employed to illustrate some other text, *e. g.* when scenes are transferred from the history books of the Bible to books of liturgy. In such instances, much of the archetype's original meaning is lost, while the composition is enriched by new elements serving to illustrate the new text.

The truest representation of David's rebuke by Nathan and his repentance is to be found among the illustrations of the Byzantine Book of Kings[8] from the 11th century, referred to as the Vatican Cod. gr. 333 (Fig. 4). David is sitting in royal attire on his high throne on the left side of the composition. Nathan, with his right arm raised, delivering his exhortation, stands left of him. Cast down by Nathan's reproof, David lifts his splendid crown from his head with his left, as a sign of contrition. An angel stands behind David's throne, raising his spear, ready to attack. This figure presents an allusion to Nathan's words "Now therefore the sword shall never depart from thine house; because thou hast despiesed me, and hast taken the wife of Uriah the Hittite to be thy wife."[9] At the right edge of the illustration the following scene may be seen from a later stage of the story: David prays for the life of the child whose death is inflicted on him as punishment. In the Bible, Nathan is no longer present at this scene. David humbles himself before God — allusion to whom may be recognized in the representation of the hand of God — and, as the Bible says, "and David fasted, and went in, and lay all night upon the earth".[10]

Notwithstanding its 11th century origin, the Vatican Book of Kings stands much closer to the archetype of this scene than does any 9th or 10th century variant. In drawing up the line of development of this type of picture, the dates of manuscripts have to be disregarded because sometimes later specimens preserve older compositions than do earlier manuscripts. The Vatican manuscript's fidelity to a relatively early model, which we have endeavoured to analyse in this one scene, has been discovered by other scholars.[11] The Vatican manuscript is furthermore remarkable for being the only one among the Greek manuscripts known to us in which the theme is represented without showing King David's magnificent palace. It seems, however, highly probable that it is because of the badly impaired condition of the miniature that the palace is invisible, while — originally — it must have formed the background behind the figures.[12]

The scene representing David's rebuke and contrition in the 10th century Paris Psalter Cod. gr. 139 of Byzantine origin,[13] belonging to the so-called aristocratic psalters, derives from an archetype common with that of the Vatican Book of Kings (Fig. 5). The miniature, covering a whole leaf and supplied with marginal decoration, represents David sitting on his throne in somptuous regal array, and placed so as to accentuate perspective in a daring manner. The gesture with which he removes the crown from his head is the same as that seen in the corresponding scene of the Vatican manuscript, and Nathan, too, stands before him with the same gesture of reproof. A part of the psalter leaf is missing from behind David. As regards the opi-



Fig. 1. David's Repentance, Asia Minor, master of the 4th century. Fragment of marble vessel. (Budapest, Museum of Fine Arts)



Fig. 2. Marginal fragments of marble vessels from Laodicea. 4th century (Istanbul, Archeological Museum)

nions put forward in connection with the reconstruction of this part,[14] Baumstark's study on the subject deserves special mention.[15] It was on the evidence of the Jerusalem Psalter (*Ἁγίου Τάφου* 51) of the 12th century (Fig. 6), the single whole-page illustration of which is the only intact replica of the scene in the Paris Psalter Cod. gr. 139, that Baumstark proved that the missing part represented the figure of the angel threatening the king with his spear and not that of Bath-sheba as suggested by many other scholars.[16]

Thus, the three left-hand figures on the leaf of the codex correspond to the first group in the illustration of the Vatican Cod. gr. 333, although, after innumerable variations, the composition had grown bolder; the angel, instead of standing beside David, bends over the king by leaning out of the rich architecture of the background. The situation is entirely different with the right-hand group of the miniature. This ensemble is mutilated, since the representation of God's hand above David — which lends meaning to the whole scene — is absent. On the other hand, a figure that does not appear in the archetype, Metanoia,[17] the symbol of conversion in the New Testament, is seen in the background leaning against a volute stand whose very presence stresses the message of the 50th Psalm of Repentance. The figure of Metanoia was most likely added to the composition through variations of the theme in the Psalter, as the archetype illustrating the Book of Kings represented only the angel with the spear besides the principal figures. Judged by fundamental features, the miniatures in the Paris Psalter Cod. gr. 139 and the Vatican Cod. gr. 333 stem from the same archetype[18] discrepancies arising partly from the meaning of the psalm, partly from the attitude taken by the painters of such luxurious, profusely ornamented manuscripts who often abandoned faithful iconography in favour of decorativeness.[19]

The next stage in the metamorphosis of the composition was presumably reached when the prostration of David — bereft of all meaning in the absence of the hand of God — was combined by



Fig. 3. David with a Sling. Marginal fragment of marble vessel. (Istanbul, Archeological Museum)

the miniaturist with the first scene. This led to the type seen in the Pantokratoros Psalter No. 49 of Athos (Fig. 7) where an angel with a spear is on the left, next to him the king sitting on his throne; the crowned figure of the king is seen prostrated on the ground. Nathan's upright figure with his right arm held up is connected with both figures. The presence of the full-length upright angel and the circumstance that Metanoia is left out of the composition indicate that the scene in the Pantokratoros Psalter No. 49 was developed from an older archetype than the miniature in the Paris Psalter Cod. gr. 139.

As psalter type, the Pantokratoros Psalter No. 49 (from 1084)[20] is related to the Paris Cod. gr. 139,[21] whereas its composition shows the next phase of metamorphosis in the mode of representation. If we accept the Vatican Cod. gr. 333 as the archetype of the series of pictures described above, it will be natural to conclude that in this line of development the type of composition representing David prostrate before Nathan must have been the last phase and could have been produced only after the fusion regardless of the date of the manuscripts concerned.

Numerous variations of this last type are known. Beside the two chief figures the symbolical motifs vary; sometimes the angel of the prototype is retained with his spear (to be changed occasionally into an angel armed with a sword); then Meta-



Fig. 4. Vatican Book of Kings. Cod. gr. 333. 11th century

noia appears or, again, the hand of God. New and strongly narrative elements are also encountered, as Bath-sheba looking out of the palace or the figure of David standing on the roof of his palace and raising his hands penitently to the sky. David's magnificent palace naturally figures in the background of every variation.

Within these variations of one type, produced by the introduction of various accessory figures and motifs, it is difficult to further trace the line of pictorial development. Illustration to the Homilies[22] of Saint Gregory of Nazianzus in the Paris Cod. gr. 510, representing Bath-sheba in the pavilion behind the empty throne, certainly displays a picture type of earlier origin than the scene of similar character in the Bristol Psalter[23] (cf. Fig. 8 and Fig. 9). When two variations of the same iconographic theme contain two figures of different symbolic meaning in the same place, one is always a later variant of the preceding composition.[24] In the miniature of the Paris Cod. gr. 510, an angel with a spear is standing behind David's prostrate figure, whereas in the Bristol Psalter the same place is occupied by a variant of Metanoia found in the Paris Ps. Cod. gr. 139. The figure of the angel with the spear, known from the archetype, makes it evident that the composition in the Paris Cod. gr. 510 represents an earlier phase of development than does the miniature of the Bristol Psalter.

The Zurich Psalter from the 9th century[25] in one of the rare western manuscripts where the scene of David's repentance is presented in this group of pictures (Fig. 10). David is kneeling before the prophet who stands on the right and holds up both his hands; but the motif of God's hand is also present in the predominant upper central part of the picture, lending, as it were, a double emphasis to David's prostration. The altar standing in front of Nathan is a new motif, though some workers have voiced the assumption that also the volute stand supporting Metanoia in the Paris Ps. Cod. gr. 139 may be an altar.[26] This altar is assigned a definitely more central position in a scene on the ivory psalter cover[27] at the British Museum (Fig. 11; Cod. Egerton, 1139) where the two principal figures are on the two sides of the altar. As remnants from the original idea underlying the archetype, the angel with the spear and the hand of God appear in the upper part of the composition.

The illustration of the Paris Arsenal Bible 5211,[28] far from striving after fidelity to the Biblical text, presents a variation of the scene which is widely remote from the archetype (Fig. 12). The Venice Psalter (Fig. 13; Marciana, Cod. gr. 17)[29] gives an entirely free version of the scene, exhibiting hardly any adherence to traditions. David



Fig. 5. Paris Psalter. Bibliothèque Nationale. Cod. gr. 139. 10th century

kneels before Nathan in self-abasement in front of the palace beside his empty throne. This is the traditional part of the composition. However, the miniaturist represents David also on the flat roof of his palace as raising his hands penitently to the sky, while the angel with the spear stands behind him.

The ensemble of David kneeling at the left with Nathan standing opposite and delivering his exhortation is encountered also in John of Gaunt's Latin psalter[30] of the 14th century. Behind David there is a group watching the scene, above Nathan stands the figure of Jesus, furnishing a good example of Jesus figuring in scenes of the Old Testament in



Fig. 6. Jerusalem Psalter. (*Ἁγίου Τάφου* 51). 12th century

subjective illustrations of psalters.[31] Representations belonging or kindred to our group are, as has been noted in connection with the Zurich Psalter, rare in western manuscripts.[32]

*



Fig. 7. Pantokratoros Psalter of Athos, No. 49. From 1084

After the above attempt at reconstructing the genealogical table of the theme under review, it must be stated that the marginal fragment preserved at the Budapest Museum of Fine Arts is far from the archetype that has come down to us in the Vatican Cod. gr. 333. Its absolute terseness, due not only to concentration on the essential in the decoration of the vessel rim but also to the pure simplicity of the available model, argues against the work having been made after a complicated composition widely remote from the archetype or containing foreign elements. None of the compositions associated with the above-described group of pictures may be supposed to have served as a model for our fragment.

Collection of material relevant to this subject offered opportunities for studying another group of illustrations as well. In these illustrations, representing the scene of Nathan's exhortation, David is sitting on his throne to the right and Nathan standing to the left. Both figures gesticulate with the raised right arm. Similarly, Nathan stands to the left opposite to David prostrating himself on the right. This contrary arrangement, marked by figures turning into the opposite direction with unlike gestures, indicates a composition based on a fundamentally different conception and not an automatic reversal of the composition occurring in the above-described group.

The picture type representing both scenes has been preserved in the Psalter of the Walters Art Gallery (W 733)[33] (Fig. 14) and in the Serbian Psalter (Cod. Slav. 4, Munich)[34] (Fig. 15).

As revealed by the study of these illustrations, the armed angel threatening the King is absent from representations of David throwing himself before Nathan, in contrast to similar scenes in the other group of pictures. The presence of the armed angel is justified only behind David sitting on his throne and listening to the prophet's exhortation. This is the place the armed angel occupies in the archetype of the previously discussed picture family, and in closely related compositions, this is where he stands in illustrations of the ensemble we now assign to a separate group. In the preceding family of pictures, where combination of the prostrate form of David with the upright figure of Nathan has moved very far from the archetype, unjustified representation of the threatening, armed angel occurs in several instances. However, in the group under discussion the scene presenting the prostration of David retains its pure meaning

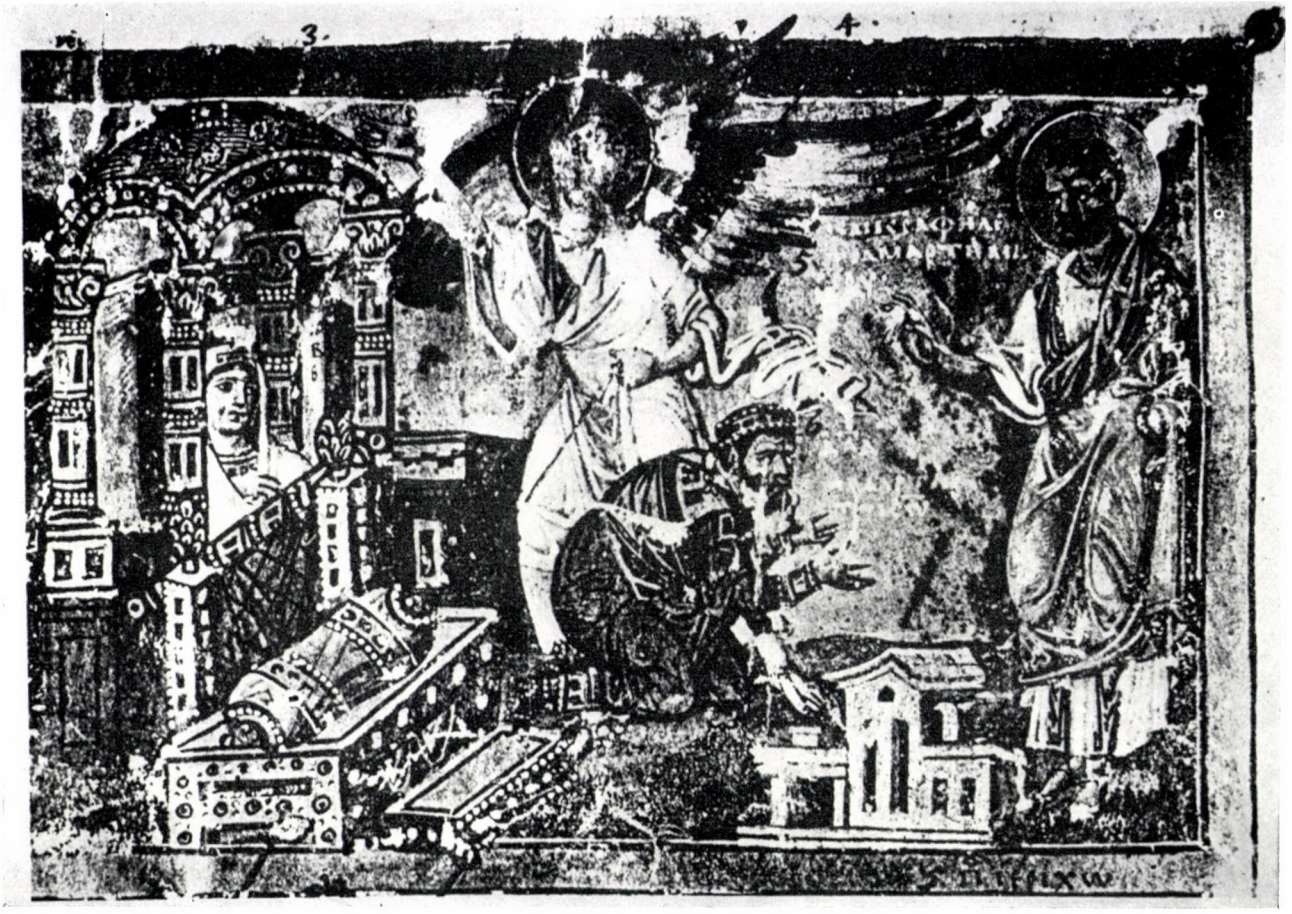

Fig. 8. The Homilies of Saint Gregory of Nazianzus. Paris, Bibliothèque Nationale. Cod. gr. 510.From the years between 880 and 886

of contrition and absolution, where neither the threatening angel nor Bath-sheba may play a role.[35] In this scene, a representation of God's hand would also be unnecessary, it being represented by Nathan bestowing absolution. The double-band arrangement within one picture in the Serbian Psalter provides the best proof in this respect. Since the composition nevertheless requires a figure behind the prostrate king, there is an angel sheathing his sword as a symbol of absolution, whose presence gives a further stress to the meaning of the scene. In the Psalter of the Walters Art Gallery only the two figures are represented — with complete terseness — as continuation of the scene reflecting the exhortation of Nathan.

We believe that the relief fragment of the Budapest Museum of Fine Arts belongs to this family of pictures, and that the latter has developed quite independently of the former. The archetype of the second family of pictures which has not been retained by later manuscripts, must likewise have served as a faithful illustration of the corresponding part of the Book of Kings. With the passage of time, the development and alteration of the second type may, however, have taken a different course from that of the first family. In this group, a variant unknown in the earlier family may have developed where the scene presenting Nathan's exhortation was followed by one in which the prostrate, penitent King was absolved by the prophet.

This phase in the composition of the second family of pictures has come down to us in the Psalter of the Walters Art Gallery and the Serbian Psalter. Here David, kneeling before Nathan, represents the meaning of penitence and absolution alone, and the composition precludes every addition liable to complicate or tamper with this simple content. It is highly probable that this type of picture was evolved in connection with the 50th Psalm of Repentance. This assumption is supported partly by the strong emphasis on repentance and absolution, partly by the prostration of David before Nathan, for the 50th Psalm opens with the



Fig. 9. Bristol Psalter. 11th century

following lines: "To the chief Musician. A Psalm of David, When Nathan the prophet came unto him, after he had gone in to Bath-sheba."[36]

Investigation of the line of development followed by the second family permits the statement that, here, the scene representing the prostration of David before Nathan, with its definite, pure message, points to the conscious adjustment of the original Biblical archetype to the psalm, whereas, with the former family, the change ensued as a last phase of development in the course of the simplification of forms.

In connection with this phase in the development of our second family of pictures, there is evidence to confirm that conscious pictorial alteration to which Weitzmann had drawn attention.[37] While investigating the iconographic development of miniatures, this eminent scholar came to the conclusion that deviation from the model did not imply misunderstanding in every case, for the originality and liberty of miniaturists had also to be taken into consideration. He accepts the possibility of intentional change and invention. Our case seems to offer an excellent example for the deliberate alteration of a composition. The archetype derived from the historical part of the Bible was changed by the miniaturist who followed his own fancy in adjusting it to the Psalm.

The Chludoff Psalter[38] and the London Psalter (British Museum, Add. No 19. 532)[39] (Figs. 16 and 17) also belong to the second family of pictures. The composition of the former was enriched by incorporating the figure of Metanoia; the scene of repentance was not added, and the king's prostrate figure, deprived of every explanatory attribute, was represented only on the margin, in all probability a remnant of the scene of contrition. The latter composition is enriched by an angel holding a sword, and Bath-sheba looking out of the palace window, while the scene of repentance — David prostrating himself before the hand of God — is placed beneath the representation of exhortation, conforming in both content and construction to the type of composition seen in the first family of pictures. In this case, a blending of the picture families is obvious on the late copy.

That combination in which the single upright figure of Nathan is associated with the king sitting on his throne as also with the prostrate figure of David, is encountered in this family of pictures, too. The Vatican Psalter Gr. No 1927 (Fig. 18)[40] and the Seraglio Psalter (Fig. 19)[41] provide good examples. (As a result of the influence produced by the two different types of picture, both God's hand and Nathan figure in these versions.) However, the compositions which — belonging to the

second group — are known to us and represent David prostrate before Nathan, cannot be said to indicate the phase following the fusion as they do in the first group; these were produced quite independently of, concurrently with, or perhaps even earlier than, the conflation of the two scenes.

Despite its early origin, the scene on the fragment seen in the Budapest Museum of Fine Arts shows a variant as developed in the psalters, and not the pure archetype of the theme. This content of repentance and absolution which had led to its representation on a liturgical vessel, was presumably acquired by the theme on the pages of psalters[42] which played such a prominent role in the religious life and liturgy of the early Christians.

The fact that our early fragment does not represent the archetype of the scene of David's contrition warrants a thorough examination of early pieces on which scenes from the Old Testament are represented, before drawing inferences concerning their identity as ancient Septuagint illustrations.

Non-manuscript findings stemming from early periods are extremely valuable for Septuagint research owing to the lack of manuscripts from those times. Yet, they offer no evidence either concerning the archetype or the localization of manuscripts. In this connection it is, for instance, noteworthy that Weitzmann refrains from attributing the origin of Octateuch illustrations with any certainty to Antiochia, despite the 5th century fragment found in Antiochia and representing Joseph in prison.[43]

*

The beginnings of Old Testament illustrations have not been cleared up with full certainty; it is still uncertain whether pictorial illustration was initiated by later generations of Jews who were no longer averse to pictures, or by the early Christians; nor has it been elucidated whether the first illustrations appeared in rolls or in codices, and it is an open problem whether representations outside manuscripts were invariably inspired by the illustrations of a manuscript.

The possibility of a Jewish origin of Old Testament illustrations was suggested already by Strzygowsky.[44] He supposed that in the pre-Constantine era Alexandrian Jewry, under Hellenic influence, developed — especially in miniature painting — a style of art which applied also figural elements. He raises the question[45] whether it may be ascribed



Fig. 10. Zurich Psalter. Stadtbibliothek MS. C. 12. 9th century

to mere coincidence that in the oldest manuscripts it was the Old Testament that came to be chosen for illustration, *i. e.* that part of the Bible which was of equal importance for Christians and Jews.

Gerstinger[46] considers it improbable that the Jews should have broken the law exactly by illustrating the Bible. He thinks it more likely that the representation of scenes from the Bible was taken up in conjunction with illustrations for the works of Hellenist Jewish writers in the 4th century B. C. The elder Philo, Theodotos, and Ezechiel rewrote Biblical stories for general reading in the form of Greek epic poems or dramas. Gerstinger thinks that works of this kind may have been the first to be illustrated. Illustrated Christian specimens of the Old Testament which were produced very early, perhaps before Constantine, might thus have been in connection with the illustrations in Hellenist Jewish literature. In the latter case it would seem to be doubtful whether miniatures employed for the illustration of such non-Biblical texts may be accepted as archetypes or should only be regarded as casual models like the illustrations of classical pagan literature.

In his study concerned with the frescoes inside the Dura Europos Synagogue, Wischnitzer[47] deals with the question whether Jewish Bible illustrations really existed. He thinks it conceivable that there were cycles in circulation referring to the Pentateuch, the Books of Samuel and the Kings. He furthermore points out[48] that the figural paint-

ings of the Dura Synagogue cannot be looked upon as an isolated phenomenon; they signify a manifestation of increasing freedom among Jews.

Gutmann's study,[49] pursuing Morey's line of thought[50] that the prototype of the Paris Psalter Cod. gr. 139 was destined for Jewish use, points out the dominant role of Jewish themes in this psalter.

In his paper on the methods of Septuagint research, Weitzmann[51] wonders whether the first illustrators of the Septuagint were in fact Christians. Since the excavation of Dura Europos there is, according to him, reason to assume that the Jews of the Diaspora held illustrated manuscripts which may have served directly or indirectly as models to the fresco painter. The style of the frescoes, marked by a mixture of Hellenism with provincial Mesopotamian elements, indicates that it had grown out of the pre-Christian Greco-Jewish culture, the latter originating from an eastern Greek centre.

It is noteworthy that the Octateuch illustration analysed by Weitzmann, and the scene of a Dura fresco may be traced to a common prototype; moreover, the miniatures of the Byzantine Octateuchs comprise representations which can be explained only with the aid of Jewish legends. He therefore concludes that, in the last analysis, Octateuch illustrations originate from Jewish Bible illustration. Greco-Jewish painting of manuscripts may have formed the transition from classical Greek rolls to Christian illustrations of the Bible. In his opinion, the possibility has to be taken into account that illustration of the Septuagints was started in Alexandria soon after the translation of the text from Hebrew, *i. e.* in the 3rd century B. C. The early Christians had, therefore, only to copy representations of the Old Testament.

In the present state of our knowledge there is, indeed, no justification for entertaining any doubt that early Christian Bible illustration was based on and developed from Hebrew representations. Although Weitzmann's localization and dating of the beginnings of illustration amount as yet to no more than a hypothesis, they nevertheless constitute a valuable starting point for reconstructing the process of development. Provided that the beginnings of Bible illustration may really be put at such an early period, it was doubtlessly started in the form of rolls.

In another study,[52] Weitzmann delineates the course of changing over from rolls to codices, which he puts around 100. The 2nd and 3rd centuries presumably formed a period of transition during which the use of rolls and codices ran parallel. Only from the 4th and 5th centuries did the use of codices become general, while rolls gradually fell into disuse.

The beginnings of Septuagint illustration, as dated by Weitzmann, confirm former hypotheses which relying on later manuscripts, reconstruct the oldest Septuagints in the form of rolls. The minuteness of details exhibited by the series of pictures renders it extremely probable that various parts of the Old Testament figured on separate scrolls. We therefore agree, for instance, with Lassus[53] and Buchthal[54] that a separate roll devoted to David may have existed in the past.

Before reverting to our starting point, namely to the question whether certain scenes may be classified as prototypes or certain manuscripts localized on the evidence of non-manuscript relics, let us turn to our last problem connected with the subject-matter, *i. e.* whether Biblical scenes occurring on non-manuscript relics must in every instance have necessarily been inspired by manuscript representations.

In the great majority of cases Biblical and liturgical manuscripts which offered a wealth of minutely elaborate scenes from the Bible, must naturally have exerted a primary influence on non-manuscript representations. In his standard work on the subject, "Illustrations in Roll and Codex",[55] Weitzmann attributes decisive significance to representations in manuscripts, and thinks it improbable that any other medium should have previously contained such a profusion of serial representations fit to be used by miniaturists for the composition of cycles. The influence of illustrated manuscripts must undoubtedly have dominated the Biblical representations on early Christian relics; it would nevertheless be wrong to reject the possibility that independently of manuscripts iconographic types may have developed in conjunction with themes from the Old Testament represented in non-manuscript material. A narrow gate must be allowed for this consideration, even if it is no wider than that conceded by Weitzmann.

Coming back to the problem whether it is permissible to reconstruct the archetype of any scene figuring in the Septuagint or to localize certain manuscripts on the basis of early, non-manuscript relics, the following conclusions seem to be justified with due consideration to the foregoing:



Fig. 11. Ivory cover of Psalter (detail). British Museum, Cod. Egerton 1139. 12th century



Fig. 12. Paris Arsenal Bible. 5211

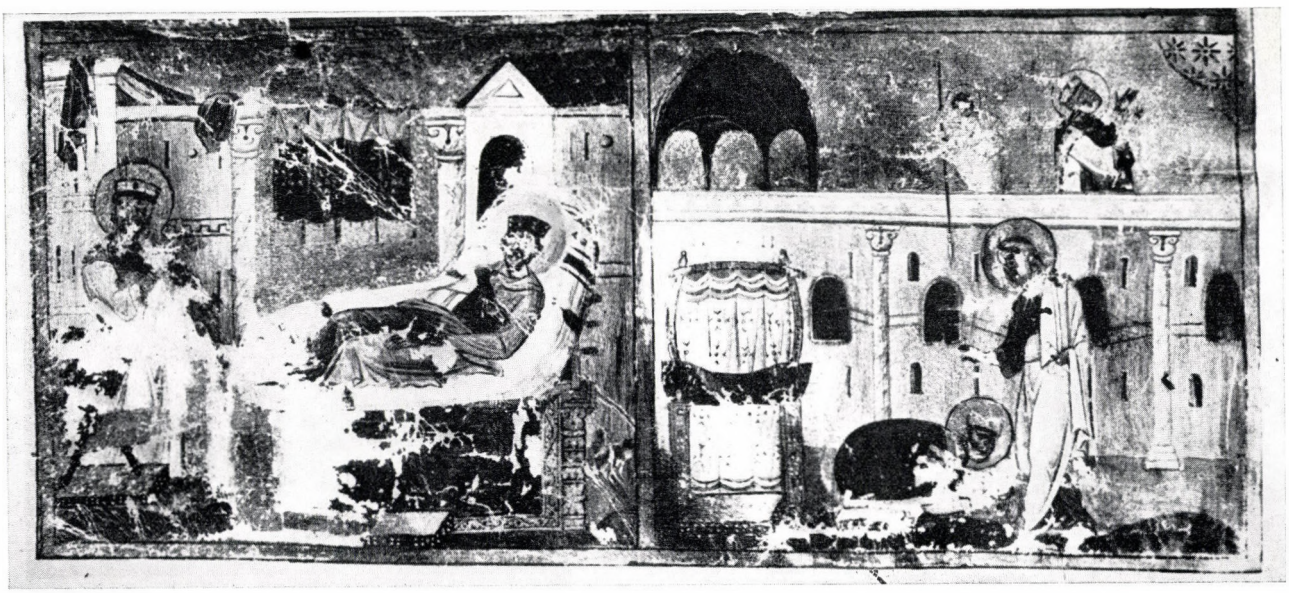

Fig. 13. Venice Psalter. Marciana, cod. gr. 17. Made in the years between 976 and 1025

Representations of scenes from the Old Testament which have come down to us on relics other than manuscripts should actually be subjected to thorough investigation before accepting them as basis for inferences concerning the earliest Septuagint illustrations or their origin.

If illustration of the Old Testament was started by Jews of the Diaspora in the 3rd century B. C., most likely in roll form, very extensive changes must be taken for granted with the passage of centuries. The cycle of pictures found its way from Jewish into Christian manuscripts, and from scrolls to codices. From the Christian Bible, presumably in codex form, some themes passed into psalters of liturgical character. It is conceivable that, notwithstanding so many essential changes, non-manuscript relics from the 3rd, 4th, 5th centuries, or still later, retained their prototype form. However, owing precisely to these essential changes in the course of centuries, every piece from early periods, no less than later material from the 9th, 10th, 11th centuries and even later manuscript relics should be subjected to strict critical analysis before drawing any inferences regarding the archetype.

The above-described fragment at the Museum of Fine Arts requires utmost caution in this respect: though dated from the 3rd or 4th century, this piece shows a psalter variant different from the archetype.

Particular caution is warranted by the contingency that iconographic types developed apart from manuscripts may occur on non-manuscript material.

Although early non-manuscript relics do not necessarily represent the archetype of Septuagint illustrations, and do not localize the origin of manuscripts with absolute certainty (as demonstrated by the example of the 5th century Antiochian fragment mentioned by Weitzmann), they are nevertheless highly significant owing to the lack of early manuscripts. They acquaint us with early stages in the development of various types of pictures, and while failing to localize, they betray their geographical distribution.

*

In addition to investigating the value of non-manuscript relics we have also attempted to draw up in the present study the genealogical tree of a Septuagint theme with the aid of the available picture material. In his stimulating works, Weitzmann[56] suggests the necessity of drawing up family trees of illustrations in the same way as stemmata of texts, though no method has so far been evolved for the process. Weitzmann thinks of extensive illustration units; for our part we consider it justifiable to investigate not only major illustration groups, but also separate family trees of various illustrations. We assign great importance to the individual study of various themes because, as pointed out also by Weitzmann,[57] pictures closely related to the archetype may alternate with modernized pieces within one cycle. The components of the cycle itself also become clearer upon individual examination.

With reference to Hort's study, "Method of Textual Criticism",[58] Weitzmann speaks of the necessity to create a method of pictorial criticism after the pattern employed for texts. In Weitzmann's view, this method will have to differ from that of text criticism in many respects. Our studies concerning the theme representing the repentance of King David have furnished confirmation of Weitzmann's several statements on pictorial criticism.

Weitzmann believes that two different illustrations of the same text may develop independently of each other; on the other hand, essential changes connected with the text may not produce any ramification in the family tree of the illustration.[59] The two family trees of the theme drawn up by ourselves affirm the first assertion, whereas the fact that the scenes of contrition in the Book of Kings and in the psalter are members of the same family, offers an example for the second.

He furthermore declares that a later copy may be better than an earlier one, provided there are few intermediary steps to separate it from the archetype.[60] We can quote the above-discussed example of Vatican Cod. gr. 333 as analogy.

Excellence of the miniature does not imply fidelity to the archetype. On the contrary, a gifted artist takes greater liberties.[61] The Paris Psalter Cod. gr. 139 shows how the representation of God's hand, a highly significant element of the scene, is abandoned owing to considerations of composition.

According to Weitzmann, a specimen of the illustration has a stronger individuality than one of the text.[62] As a matter of fact, in the case of our own picture family no identical specimens can be found among those representing a relatively similar phase of development.

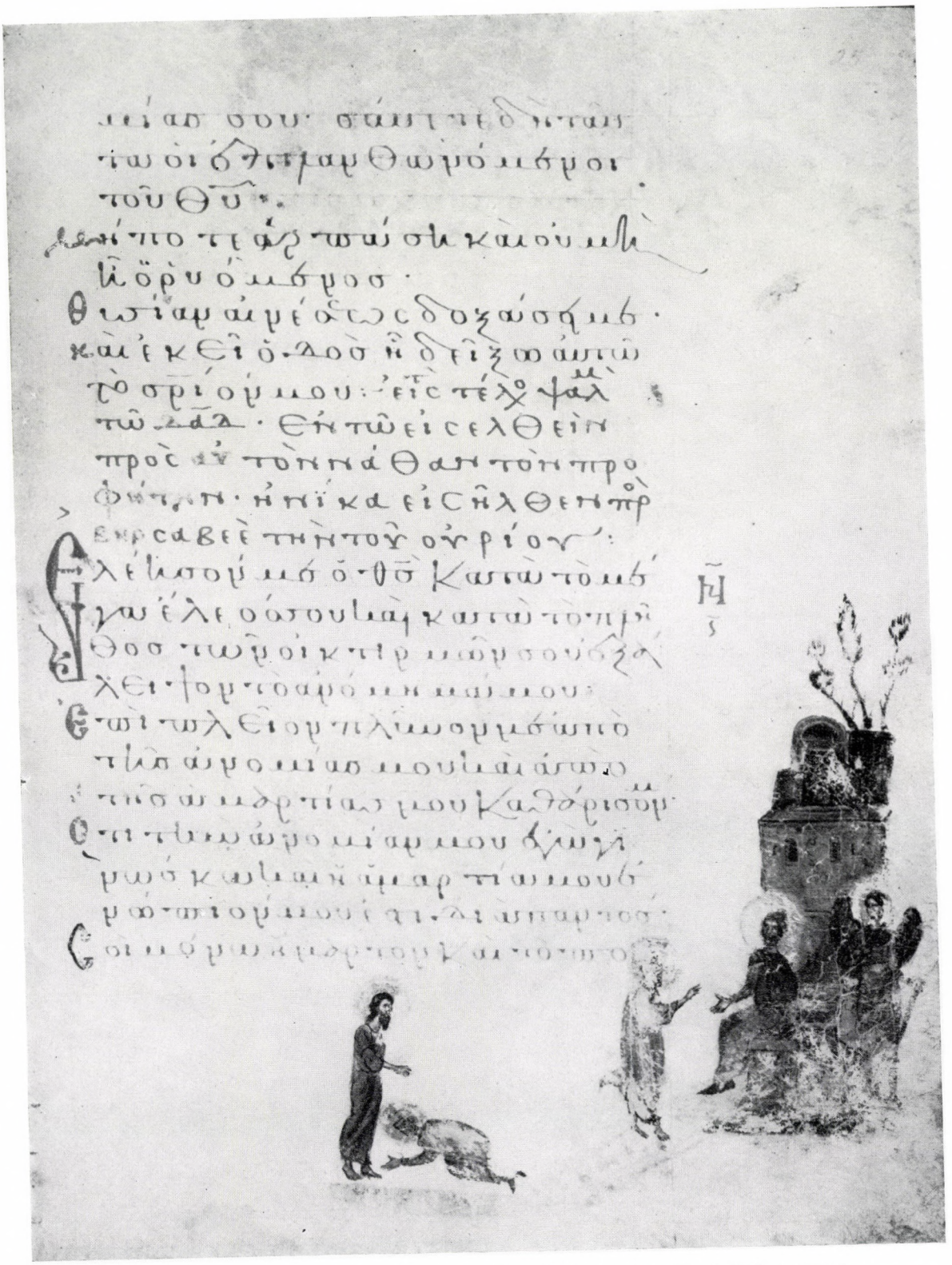

Fig. 14. Walters Art Gallery Psalter (W 733). Baltimore, Maryland. 12th century



Fig. 15. Serbian Psalter. Munich. Cod. Slav. 4. 15th century

The picture families described by us moreover prove that a relationship between iconography and the style of miniatures is not an indispensable requirement, though in appearance the two are closely correlated.[63]

Textual and pictorial stemmata possess the common feature that the evidence of a single specimen suffices to establish the archetype against a possibly more widespread type.[64] We refer in this connection once more to the scene in the Vatican Cod. gr. 33 , representing the repentance of David.

Concern3ng the conflation of pictures, Weitzmann's opiniion corresponds to that formed in connection with textual fusion. A conflated type cannot be original, in the same way as the plain types forming its constituents cannot be the results of simplification.[65] As shown by our examples, simplifications may come about after fusion — such are, for instance, the scenes of the first picture family representing David kneeling before Nathan — but in these cases various accessory circumstances, as for instance falsification or complication of meaning, indicate that they are products of simplifications departing from the archetype and the original meaning. Simplicity of form and content, as encountered in a similar composition of our second picture family, points to conditions prevailing prior to fusion. Simplification preceding and following fusion can therefore be clearly distinguished.

Relying on the evidence of the collected picture material we feel justified in postulating the existence of two family trees in connection with the theme representing the penitence of King David. The described line of development may be modified or completed in the future by as yet unknown specimens but the two stemmata can be clearly discerned in the presented examples, and their obvious existence will presumably not be affected by additional evidence.

The miniatures of the second family known to us belong almost without exception to the so-called monastic type,[66] associated with Syrian and Mesopotamian monasteries, or related psalters. We have no wish to draw far-reaching conclusions from this fact, and this the less so as also the first family embraces miniatures belonging to the monastic psalters. We have nevertheless thought it worth while to insert this observation.

*

Our next aim is to define more accurately the date of our fragment and to ascertain its place of origin.

In the catalogue of the Museum of Fine Arts, our relief figures as a work from the 4th or 5th century A. D., made by a master of Asia Minor. The protracted rather than concentrated mode of composition in fact points to Asia Minor. A search for similar findings among relics of Asia Minor will show that the two fragments of 4th-century carving preserved at the Istanbul Archeological Museum stand nearest to it;[67] both are marginal remnants of similar vessels for cultic use. (Fig. 2). These fragments, with a longer series of pictures running along the rim of the vessel than that on the piece in our Museum demonstrate that the pictures decorating this part of a vessel were not required to form a cycle on the same theme. In marginal decorations from the Phrygian town Laodicea, a centre of early Christianity,[68] scenes from the Old and New Testaments follow one another without any narrative intention. On the smaller fragment, there are instances of more than one scene dealing with the same theme, *e. g.* two scenes of the story of Jonas; these are, however, accompanied by a theme which is different as regards narrative, namely the parable of the accursed fig-tree. Then comes Christ, the tower of Jerusalem, and, finally, the entrance into Jerusalem in a very fragmentary form. On the larger fragment of Laodicea, scenes of the Fall, Abraham's Sacrifice, and the Resurrection of Lazarus are represented side by side. Biblical themes are presumably connected here on grounds of a certain symbolical pattern, without any intention of narrative effort.

The fragment decorating the rim of our vessel cannot have been a scene from the David cycle; in all probability the represented scene figured among others on Biblical themes, as in the case of the Laodicea pieces, proclaiming the message of repentance and forgiveness.

The question may be raised here whether any other representation connected with the story of David is known to have been included among carvings, decorating the margin of marble vessels. We know of only one example, on a fragment of obscure origin preserved at the Istanbul Archeological Museum, representing David with a sling and a staff[69] (Fig. 3). However, this, too, is a scene which usually occurs as a symbol of Christ's triumph[70] so that its presence does not necessarily imply that narrative cycles on King David existed on rims of vessels.

A detailed comparative analysis of the two fragments of Laodicea and the piece of Budapest reveals two kindred features. One is the noble, calm

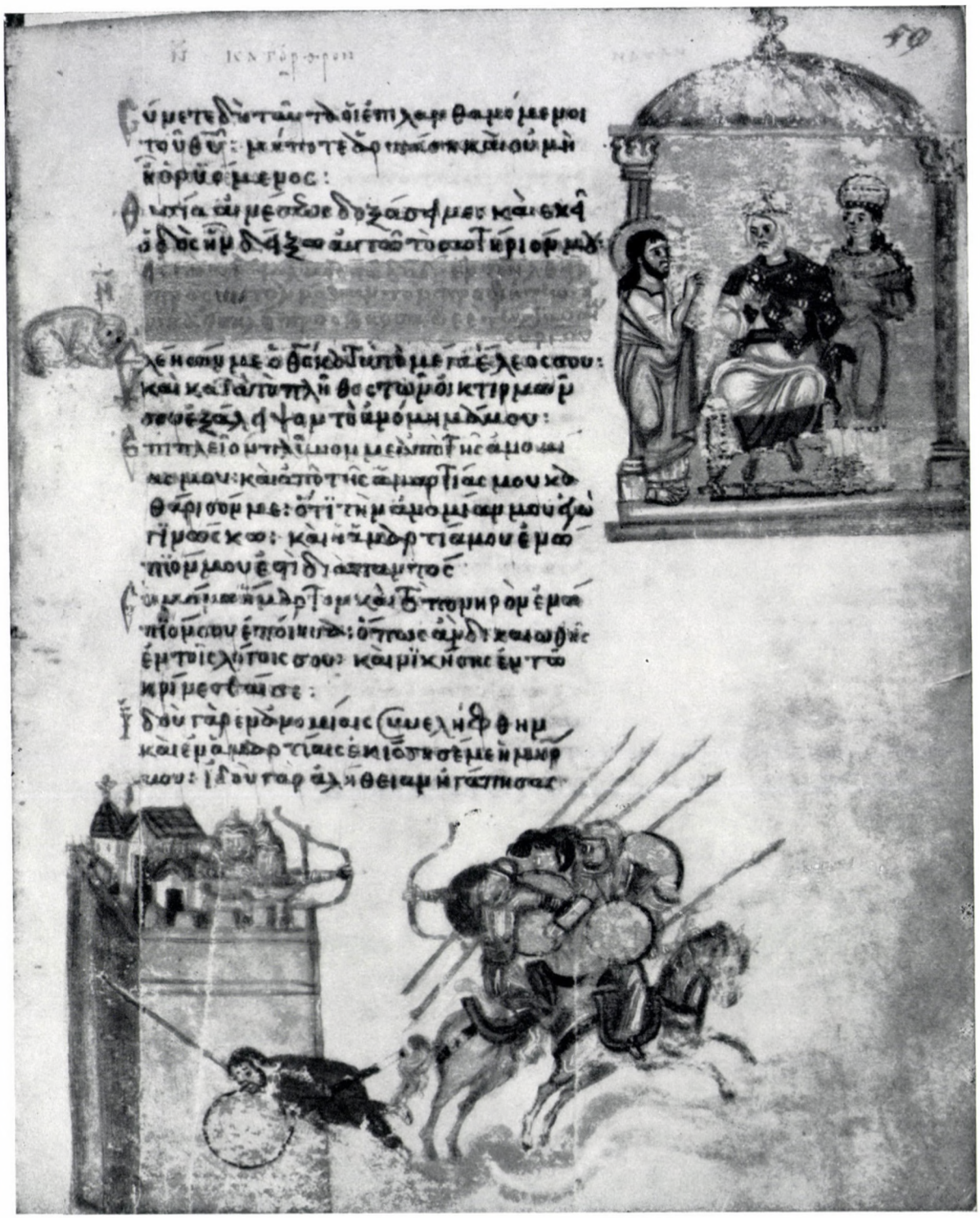

Fig. 16. Chludoff Psalter. Moscow. 10—11th century

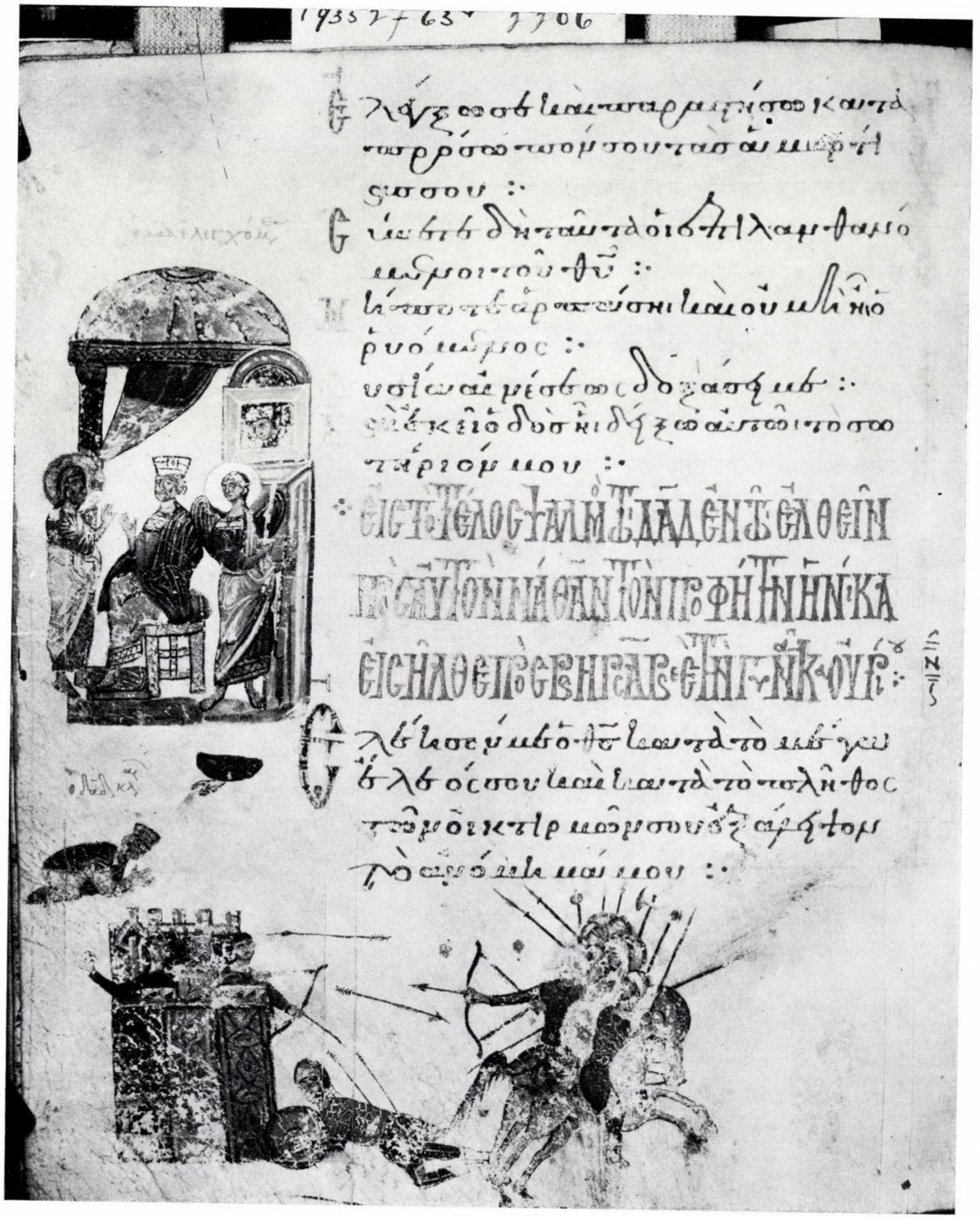

Fig. 17. London Psalter. British Museum. Add. No. 19, 532. 11th century



Fig. 18. Vatican Psalter. Gr. No. 1927. 12th century

attitude and beautiful proportions of the figures, the second is the representation of a tower widening towards the base and surmounted by a tympanum, fully congenial to the meaning of the scene. The tower belongs to David's palace in our fragment; it represents Niniveh in the smaller and Jerusalem in the larger piece of Laodicea.

We can, therefore, state that our fragment, stemming from the western part of Asia Minor, in all likelihood from Lydia or Smyrna in the vicinity of Phrygia,[71] displays affinity to the pieces of Laodicea and was produced in a workshop which followed a distinguished style of sculpture. The shape of the tower, not encountered elsewhere, indicates that the vessel margins were made after a common pattern. The tower itself is not purely decorative; its significant role in the interpretation of the scene points to a certain common principle observed in representation.

With a view to its evident relationship to the pieces of Laodicea, the fragment of Budapest may thus be attributed more exactly to the 4th century.

*

The role of marble vessels in liturgy has been dealt with by Edith Thomas. In her opinion their use was associated with "orthos", *i. e.* the morning office in Greek Church liturgy, a part of which is called lithia.[72] Bread, wheat, wine, and oil are blessed during this ceremony.[73] The objects to be blessed are placed on marble dishes. The morning office includes recitation of the 50th Psalm of Repentance.[74] It is therefore, no coincidence that the theme of David's repentance came to form a decoration on the rim of liturgical vessels, nor was its appearance in the form, as evolved on the pages of psalters, accidental.

Presumably not only our fragment was decorated with the representation of David's repentance; it is likely to have occurred also on other relics of the age. Goldschmidt[75] is right in finding it remarkable that the theme in which Saint Ambrosius, Bishop of Milan, exhorts the emperor Theodosius to repentance can nowhere be discovered in early Christian art, notwithstanding its frequent occurrence on early mediaeval relics. Our fragment permits the supposition that this theme was favoured



Fig. 19. Seraglio Psalter. Istanbul. 14th century

already in early Christian art; new excavations and investigations may bring to light further pieces of confirming evidence.

Insertion of the illustration into the psalter points to the pecular liturgical significance of David's repentance. Scenes from David's life are usually presented before the psalms in aristocratic psalters.[76] Illustration of the psalm itself is usual only in two instances: in the case of the 50th Psalm of Repentance, and in that of the first psalm of Part II, where as a rule Moses is represented with the Tables.[77]

Representation of the story relating to the repentance of David became in the course of time the incarnation of the act of penitence and absolution invested with cardinal significance by the Christian Church.

It is noteworthy that also Jewish ideology had attached considerable importance to the repentance of David. The Jewish legend narrates David's transgression as if the king had sinned in order to set an example of repentance.[78] In its chapter on David, the Encyclopaedia Judaica[79] emphasizes the significant role of repentance in his life history as told in the Haggadah. Being familiar with the opinions which trace Christian representations of the Old Testament to late Jewish representations, we think it possible that the scene of David's repentance had figured on Jewish relics, too, not only in the narrative sense but also as a symbol of penitence. It would, however, be extremely difficult to draw conclusions as to which of the known variants actually figured in Jewish representations. One thing is certain: the proskynesis in which David is seen on the pictorial representations of mostly eastern type was not unknown to Jewry. This posture has not been preserved in Jewish representations,[80] but we know that the Jews began and finished their prayers with proskynesis.[81]

*

Recognition of the iconographic meaning of a single relic has provided opportunity for discussing numerous questions connected with the development of early Christian iconography and for touching on several problems of methodology. We have endeavoured to avail ourselves of the methods and results obtained by eminent scholars through many decades of extensive research, in order to elucidate various aspects of the problem presented by a single object of art. We did not do it with a view to stating isolated facts concerning this one subject alone, but strove to open up perspectives for the recognition of more remote correlations by defining the position of the fragment under review in the process of development.

NOTES

* Thesis. Faculty of Philosophy, Budapest University.

[1] Budapest Museum of Fine Arts, Collection of Old Sculpture, catalogue No 4829; transferred to this department from the Museum's Antique Collection, catalogue No. 147. In *J. Wollanka :* Explanatory Catalogue on the Collection of Antique Sculpture, Bp., 1912, No 120 (Hungarian). The author of the catalogue, with reference to Paul Arndt from whose collection the piece came, refers to it as the rim of a marble basin of Roman work, denoting Smyrna as its place of origin. The claim that it is another part of the fragment in the Clementinum at Prague is erroneous. As stated in Jiři Frel's publication (Remarques sur quelques monuments antiques. Bulletin du Musée National Hongrois des Beaux Arts. Budapest, 1960, 16, p. 46) the latter is an Attican work purchased at Athens and representing a scene from mythology; *J. Balogh ;* Exhibition of Old Sculpture, Budapest, 1956. p. 10. (Hungarian).

[2] Concerning David's apparel, representations of David on the early Christian door of San Ambrogio at Milan may be cited as analogy *(A. Goldschmidt :* Die Kirchenthür des heiligen Ambrosius in Mailand. Strassburg. 1902; p. 21. Tables II, III. IV, V). In these representations David does not yet appear as a sovereign. There exist representations showing him as a king in tunic *e. g.* Vat. Cod. gr. 333, fol. 46, bottom scene. (Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst. Dritte Folge (1952/1953), Vol. III/IV, p. 105, fig. 7.)

[3] The term proskynesis occurs in Septuagint translations, applied to various forms of adoration and homage. It refers chiefly to obeisance, denoting its various degrees, from bowing of the head and bending the trunk to kneeli ng with th face to the ground, and complete prostration. *D. J. Horst :* Proskynein. Gütersloh. 1932, p. 52. Occurrence of the word proskynein in the New Testament is treated by *D. A. Schmoller :* Handkonkordanz zum griechischen Neuen Testament. Stuttgart. 1949. pp. 438—439.

[4] *J. Balogh :* Exhibition of Old Sculpture, Budapest, 1956. p. 10. (Hungarian)

[5] *K. Weitzmann :* Die Illustration der Septuaginta. Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst, Vol. cit. p. 110.

[6] Book of Kings. II, 12. 1 to 25.

[7] *K. Weitzmann :* op. cit, p. 114; *K. Weitzmann :* Illustrations in Roll and Codex; a Study of the Origin and Method of Text Illustration. (Studies in Manuscript Illustration, Vol. 2.) Princeton, 1947. p. 154.

[8] *J. Lassus :* Les miniatures byzantines du livre des rois. École française de Rome. Mélanges année 1928. — Fasc. I. to V. pp. 38—74.

[9] Book of Kings, II, 12, 10.

[10] Book of Kings, II, 12, 16.

[11] *H. Buchthal :* The Miniatures of the Paris Psalter; a Study in Middle Byzantine Painting. London, 1938. p. 20. *K. Weitzmann :* Illustrations . . . . . p. 107. *K. Weitzmann* Die Illustration . . . . . p. 111. Also *Lassus* recognized the closeness of the manuscript to the archetype *(Lassus :* op. cit. p. 61). In his opinion, the scribe copied this manuscript which stands so near to the archetype from a roll where the scenes were presented in a still more disconnected form and followed one another horizontally without inter-

ruption. This conception, however, contradicts Weitzmann's apparently well-founded theory that roll illustrations were placed in the narrow columns of the text, and when they were copied from the rolls to the wider columns of codex-texts, they were amplified and melted into broader, more protracted compositions. Thus *Lassus*' other statement that the model of the Vatican Cod. gr. 333 may have been an illustrated roll on David (*J. Lassus :* P. 63) which was produced as a separate part of the Bible should be regarded as acceptable, though not on the basis of his notions resting on characteristics of form, but rather on the ground of conclusions drawn by *Weitzmann :* the minuteness of detail displayed by the picture cycles induced *Weitzmann* to think it highly probable that some books of the Old Testament were illustrated in rolls. (*Weitzmann :* Die Illustration .... p. 101.)

[12] The photograph clearly shows the badly impaired condition of the background. It is conceivable that the building had formerly figured in this miniature, too, as it did in other miniatures of the Vat. Cod. gr. 333. (See, e. g. *K. Weitzmann :* Die Illustration .... p. 105, Fig. 7.)

[13] *J. Tikkanen :* Die Psalterillustration im Mittelalter. Helsingfors, 1895. pp. 113—124; *H. Omont :* Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale du VIe au XIVe siècle. Paris. 1929. p. 8; *K. Weitzmann :* Die Byzantinische Buchmalerei des IX. und X. Jahrhunderts. Berlin. 1935. pp. 8—9; *H. Buchthal :* op. cit.

[14] Various opinions on the subject have been summarized by *H. Buchthal :* op. cit. p. 27.

[15] *A. Baumstark :* Ein rudimentäres Exemplar der griechischen Psalterillustration durch Ganzseitenbilder. Oriens Christianus. Neue Serie (1912). Vol. II, pp. 107—119.

[16] *A. Baumstark :* op. cit. pp. 116—117.

[17] Metanoia = Umkehr, Bekehrung (Conversion). Means not only repentance but also change, conversion, a turn in life. Wuppertaler Studienbibel. Das Evangelium des Matthäus erklärt von *F. Reinecker :* no place, 1953, pp. 32—33; *A. Schmoller* (op. cit. p. 334) gives a list of the passages where the word Metanoia occurs in the New Testament. In his work „Frühchristlichsyrische Psalterillustration in einer Byzantinischen Abkürzung" (Oriens Christianus, 1905, Rome, Vol. V, p. 300.) *Baumstark* erroneously considers Metanoia an older Hellenistic personification, and the angel a later one. Of the two figures it is indubitably the angel with the spear which was present in the archetype, while Metanoia was inserted into the psalter form, to emphasize repentance. *Strzygowsky's* view on the issue, corresponding to that of Baumstark, we consider equally erroneous. (*J. Strzygowsky :* Die Miniaturen des serbischen Psalters in München. Denkschriften der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften. Phil. — Hist. Klasse, Vol. LII, Wien, 1906, p. 35.) According to *Buchthal* (op. cit. p. 29) it is justified to take Metanoia for a figure from Antiquity, and not for the invention of the artist who illustrated the psalm, as suggested by *Weitzmann*. Though we share the view of *Buchthal* in considering Metanoia a figure of Hellenistic origin, it may be safely stated that this figure was added to the later variant of the composition encountered in psalters, while the archetype connected with the history book of the Bible contained only the angel.

[18] Return to the same model was recognized also by *Weitzmann* in his study „Die Illustration ... "on p. 110.

[19] *K. Weitzmann :* Illustrations .... pp. 107—108.

[20] *G. Millet*, and *Sirarpie Der Nersessian*: Le psautier arménien illustré, Revue des études arméniennes. IX. (1929) p. 166.

[21] *J. Tikkanen :* op. cit. p. 128. *H. Brockhaus :* Die Kunst in den Athos-Klöstern. Leipzig, 1891. pp. 174—175.

[22] *K. Weitzmann :* Die Byzantinische Buchmalerei ... pp. 1—3.

[23] *M. Ph. Perry :* An Unnoticed Byzantine Psalter. The Burlington Magazine. (1921) Vol. XXXVIII, pp. 119—128, 282—288.

[24] *K. Weitzmann :* Illustrations ..... pp. 170—171, applied it with reference to the determination of the archetype. In our opinion it may be employed also when the objective is not to identify the archetype but to define the line of development in later types.

[25] *A. Goldschmidt :* Die deutsche Buchmalerei. I. Firenze—München. 1928. p. 23; *H. Buchthal.* op. cit. 28.

[26] *H. Buchthal :* op. cit. p. 29.

[27] *A. Goldschmidt* and *K. Weitzmann :* Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X—XIII. Jahrhunderts Berlin, 1934. Vol. II. p. 79.

[28] *H. Buchthal :* op. cit. Fig. 52.

[29] *K. Weitzmann :* Die byzantinische Buchmalerei ... pp. 29—30.

[30] *Th. Ehrenstein :* Das Alte Testament im Bilde. Wien, 1923, Chapter XXVII. Fig. 9.

[31] *J. Lassus :* op. cit. p. 55.

[32] This theme rarely appears among the illustrations of western psalters in a form belonging to our picture family; when it does, as in the case of the Zurich Psalter, it is compared to corresponding representations in eastern types of psalters. (see *A. Goldschmidt :* Die deutsche Buchmalerei, p. 23.)

[33] *D. E. Miner :* The "Monastic" Psalter of the Walters Art Gallery. Late Classical and Mediaeval Studies in Honour of Albert Mathias Friend Jr. Edited by Kurt Weitzmann. Princeton, New Jersey. 1955, p. 232.

[34] *J. Strzygowsky :* Die Miniaturen des serbischen Psalters in München. Denkschriften der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften. Phil.-Hist, Klasse, Wien, 1906. Vol. LII.

[35] Among the compositions of the first picture family, representing Nathan with the prostrate David, that in the Paris Arsenal Bible (5211) retains the message of repentance and absolution by representing at the side of the armed angel Metanoia disarming him. This miniature, however, expresses the meaning in a much more complicated manner than do similar scenes in our other family of pictures.

[36] 50 th Psalm 1—2.

[37] *K. Weitzmann :* Illustrations ... p. 171.

[38] *J. Tikkanen :* op. cit. p. 11.

[39] *J. Tikkanen :* op. cit. p. 12.

[40] *J. Tikkanen :* op. cit. p. 91.

[41] *A. Muñoz :* Tre Codici Miniati della Biblioteca del Serraglio a Constantinopoli. Studi Bizantini. Napoli. 1924. p. 203.

[42] *J. Tikkanen :* op. cit. pp. 3—4 *H. Gerstinger :* Die griechische Buchmalerei. Wien, 1926. p. 15. *G. Millet :* op. cit. p. 168; *K. Weitzmann :* Die Illustration ..... p. 108.

[43] *K. Weitzmann :* Die Illustration ... pp. 103—104.

[44] *J. Strzygowsky* and *A. Bauer :* Eine alexandrinische Weltchronik. Denkschriften der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse, Wien, 1906. Vol. LI. p. 184.

[45] *J. Strzykowsky* and *A. Bauer :* op. cit. p. 183.

[46] *A. Gerstinger :* op. cit. p. 11.

[47] *R. Wischnitzer :* The Messianic Theme in the Paintings of the Dura Synagogue. Chicago. 1948. p. 100.

[48] *R. Wischnitzer :* op. cit. p. 11

[49] *J. Gutmann*, Jewish Elements in the Paris Psalter. Marsyas. Studies in the History of Art. (1950—1953) Vol. VI, pp. 42—49.

[50] *Ch. R. Morey :* Early Christian Art. Princeton, 1953. p. 71.

[51] *K. Weitzmann :* Die Illustration ..... pp. 116—120.

[52] *K. Weitzmann*, Illustrations ... p. 70—73.

[53] *J. Lassus :* op. cit. p. 63.

[54] *H. Buchthal :* op. cit. p. 68.

[55] *K. Weitzmann :* Illustrations .... p. 130.

[56] *K. Weitzmann :* Die Illustration ... p. 112—113. *K. Weitzmann*, Illustrations ..... p. 189.

[57] *K. Weitzmann :* Illustrations ..... p. 187.

[58] *B. F. Westcott—F. J. A. Hort :* The New Testament in the Original Greek. Introduction. (New York, 1882.) A chapter of the work.

[59] *K. Weitzmann :* Illustrations ..... pp. 189—190. *K. Weitzmann*, Die Illustration ... p. 114.

[60] *K. Weitzmann :* Die Illustration.... p. 114. *K. Weitzmann*; Illustrations.... p. 187.

[61] *K. Weitzmann :* Die Illustration.... p. 114. *K. Weitzmann* : Illustrations.... pp. 154, 183.

[62] *K. Weitzmann :* Illustrations ..... p. 183.

[63] *K. Weitzmann :* op. cit. pp. 191—192.

[64, 65] *K. Weitzmann :* op. cit. p. 190.

[66] *J. Strzygowsky :* Die Miniaturen ..... p. 91. This type of psalter is discussed more extensively by *Tikkanen*, op. cit. pp. 11—90.

[67] *J. Ebersolt :* Sculptures chrétiennes inédites du Musée de Constantinople. Revue Archéologique, Paris, 1913, pp. 337—339.

[68] *E. Thomas :* Bruchstücke einer frühchristlichen Marmortischplatte mit Reliefverzierung aus Csopak. Acta Antiqua. III, (1955) p. 265.

[69] *G. Mendel:* Catalogue des scupltures grecques, romaines et byzantines. Constantinople, 1914, II, p. 169.

[70] *K. Künstle :* Ikonographie der christlichen Kunst. Freiburg im Breisgau, 1928. Vol. I, p. 290; *C. M. Kaufmann :* Handbuch der christlichen Archäologie. Paderborn, 1905, p. 342. In agreement with Wilpert, *Kaufmann* interprets the representation of David with a sling as a supplication beseeching God to be with the dead's soul. We share the view of Künstle who sees a parallel between David's victory over Goliath and Christ's triumph over Satan. Thus David appears as the archetype of the Messiah.

[71] The catalogue of the Budapest Museum of Fine Arts, Department of Antique Art, (No 147) quotes Smyrna as the presumable place of origin.

[72] *E. Thomas :* op. cit. p. 271.

[73] *E. Melles :* The Elements of Greek Catholic Liturgy. Budapest, 1942. p. 43 (Hungarian).

[74] *Prof. Timkó* had the kindness to draw our attention to this aspect.

[75] *A. Goldschmidt :* Die Kirchenthür des heiligen Ambrosius ..... p. 27.

[76] *G. Millet :* op. cit. pp. 164—165.

[77] *G. Millet :* op. cit. p. 168.

[78] *L. Ginzberg :* The Legends of the Jews. Philadelphia. The Jewish Publication Society of America. 5707—1947. Vol. IV, pp. 101—104.

[79] *Encyclopaedia Judaica*, Berlin, Vol. V, p. 832.

[80] *D. J. Horst :* op. cit, p. 70.

[81] *D. J. Horst :* op. cit. p. 53.

Table I

Two iconographic genealogical trees of those representations of "David's Repentance" which are known to us.

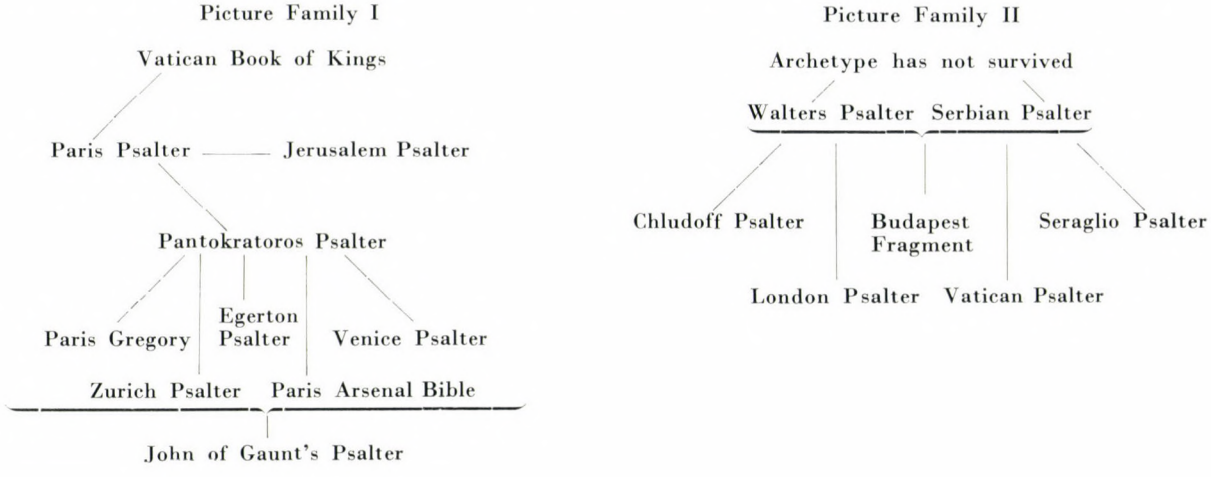

Table II

The representations of "David's Repentance" have been tabulated to denote the figures that appear in the various compositions and the place they occupy (the latter being marked by an x under the respective headings). The wide differences of composition between the two families of pictures are thus vividly demonstrated. (They are clearly shown first of all by the respective places of Nathan and David in the compositions). The dates of origin are also indicated.

Place of Representation	Fig.	David enthroned	David in proskynesis	Nathan	Angel	Hand of God	Metanoia	Bath-sheba	Palace	Century
Vatican Book of Kings	4	×	×	×	×	×			?	XI
Paris Psalter	5	×	×	×	× ?		×		×	X
Jerusalem Psalter	6	×	×	×	×				×	XII
Pantokratoros Psalter	7	×	×	×	×				×	XI
Paris Gregory	8		×	×	×			×	×	IX
Bristol Psalter	9		×	×			×	×	×	XI
Zurich Psalter	10		×	×		×			×	XI
Egerton Psalter	11		×	×	×	×			×	XII
Paris Arsenal Bible	12		×	×	×		×		×	
Venice Psalter	13		×	×	×				×	X—XI
John of Gaunt's Psalter	—		×	×					×	XIV
Walters Psalter	14	×	×	×	×			×	×	XII
Serbian Psalter	15	×	×	×	×				×	XV
Chludoff Psalter	16	×	?	×			×		×	X—XI
London Psalter	17	×	×	×	×			×	×	XI
Vatican Psalter	18	×	×	×	×				×	XII
Seraglio Psalter	19	×	×	×		×			×	XIV
Budapest Fragment	1		×	×					×	IV

"QUELLO CH'E DIPINTORI OGGI DICONO PROSPETTIVA"

CONTRIBUTIONS TO FIFTEENTH CENTURY ITALIAN ART THEORY

PART I.

By

M. Boskovits

The importance of artistic perspective in the history of art is first known to have been considered in literature at the end of the nineteenth century. Some students then sought features in art history which would furnish concretely definable and accurately verifiable particulars, as opposed to purely subjective aesthetic evaluations. Perspective appeared to be one such feature, and they therefore began examining whether the painters of various works were familiar with the constructions for forming pictorial space, and if so, to what extent they had mastered them. They used the answers as a check in conjectures on the date of origin of the work concerned, and possibly even on its master.[1] In the twenties of the present century, under the influence of the method of *Geistesgeschichte*, students of art history began to regard the use of artistic perspective no longer only as a particular practical skill, but also to seek in it a pattern of intellectual behaviour, a scientific and artistic attitude. They reconstructed several methods of representing space which were characteristic of the various periods of style and even of schools of painting.[2] They spoke of the conceptions of space entertained in the different periods as having had a decisive effect on the method of representation, and they sought their parallel expressions in thought and in the visual arts. They tried to determine the sources which could have served as the basis to the theory of perspective, and the masters whose work had led to the development of this theory.[3]

This was how — beside a number of disputed questions of detail — the more or less generally accepted view came to be established that artistic perspective had been the invention of the great generation of artists who had flourished in Florence at the beginning of the fifteenth century, and among them particularly of Brunelleschi; this invention, apart from some lesser innovations of construction, remained in use in the subsequent centuries. Its source must have been the mediaeval optics called *perspectiva communis* which entered the theory of art through the unflagging inquiries of the early quattrocento masters, and later became its indispensable constituent.[4]

Research, however, has devoted little attention to finding out those views in the theory of art which made the adoption of this new procedure possible; and has further omitted to look for the new principles of which the geometrical construction of space could have become the source. The fact that the interpretation of artistic perspective remained unchanged during the age of the generation which followed Brunelleschi, has been considered just as natural as that the artistic production of the two periods showed a considerable advance in respect to the forms of expression. Finally it has remained an obscure point how such a scientific theory could have been evolved at all from the artistic practice of the trecento and of mediaeval art in general, whose approach was a completely contrary one. These are the problems which it is proposed to examine in the present paper.

*

We have no reason to doubt that the lost panels of Filippo Brunelleschi were the first works in the history of Renaissance painting constructed with a modern perspective. Nevertheless, as we endeavour to imagine their construction on the basis of contemporary descriptions, it becomes clear that we cannot interpret Brunelleschi's paintings in the same manner as the perspective studies of later origin which presented architectural spaces. In the description,[5] for instance, of the picture showing the Florentine *Battistero*, we may read to our surprise that the picture had to be viewed, not in the usual manner, but by holding the small panel in one hand with the unpainted side towards the viewer, peering through a small hole drilled in the wood, and through it seeing a mirror held in the

other, outstretched hand, where the painting itself was reflected. Numerous attempts[6] have been made to explain this strange procedure and to reconstruct the composition of this peculiar picture. Let us now, however, attempt to understand Brunelleschi's experiment from the practical point of view, idependently of what the painting showing the *Battistero* was actually like.

Through the complicated method of viewing this picture the painter obviously wished to achieve something that many later painters were to try: force the spectators to adopt one particular point of observation. On the other hand, it must, for some reason or other, have been important for him that the picture should be seen not directly but through a mirror.

We know that the mirror was a very frequently used aid to painters, almost down to the present day. Alberti used it mainly to check the tones, Filarete used it to see the effect of his drawing, but it may be said in general that the painters always used it during work in order to put their faults into better relief.[7] Why did then Brunelleschi make the viewer hold a mirror even to look at the finished picture? If we recall that the master left the surface above the buildings in the picture unpainted so that the polished silver background there should reflect the open sky and the clouds, the idea arises that it may not only have been the background that was a mirror, but probably the remaining parts of the picture were also applied to the same surface.[8] One would thus have to do with a picture painted on a mirror which followed the most faithful interpretation of the actual view, but which, since it exchanges the right and left sides, must be viewed in a mirror to obtain the original effect.[9]

Let us not however, embark on conjectures yet, but return rather to our source. It tells us that, in his other panel which showed the *Palazzo dei Signori*, the master no longer used a reflecting surface but, wishing again to make use of the natural blue of the sky, cut off the part of the painting above the skyline of the buildings, so that — if the picture was viewed in the open — they should appear against the sky itself.

The composition of the two panels by Brunelleschi is also noteworthy. In fifteenth-century Italian pictures, insofar as their perspective is regularly constructed, the setting of the buildings and the treatment of their interior space is generally parallel to the pictorial surface, as though they were always viewed exactly head on, so that the orthogonals converge towards a central vanishing point, while the transversals remain parallel to each other and to the pictorial surface. Brunelleschi, however, conformed to this approach in only one of his pictures, the panel showing the building of the *S. Giovanni*. The mass of the *Palazzo Vecchio* is shown in an oblique setting[10] so that there is no central vanishing point to serve as a departure for the usual perspective construction and also in the case of a prismatic form such as that of the *Battistero* building it is relatively complicated to determine the vanishing point. It is, therefore, difficult to imagine that they were nevertheless constructed with the method which Alberti, for instance, used for the painting of buildings[11] where the arrangement of the entire surface of the picture was practically determined by the *punto centrico*, which focussed the orthogonals. It seems far more plausible to believe Vasari who remarked that Brunelleschi's pictures were prepared with the help of data obtained from a plan and an elevation drawing.[12] Such a procedure, though it would have been a very significant innovation in that period,[13] complies with the information afforded by the descriptions, and is — on account of its architectural method — in good agreement with the realm of ideas to which Brunelleschi himself belonged.

Present day students not infrequently look upon the panels depicting the *S. Giovanni* and the *Palazzo Vecchio* as conscious experiments directed at discovering the laws of perspective. It is sought in this paper to point out that the science of the Renaissance painters which they called *prospettiva*, was not the result of a simple discovery, but that both the *prospettiva* and the sense in which this term is now used were evolved by a specific process of development. Naturally, the fact that Brunelleschi is generally mentioned as the starting point of this development cannot be fortuitous; it was undoubtedly he who played the main part in putting the innovation into practice. This does not mean, however, that there were not even earlier stations in the process of development. The painters of the trecento had already fought their struggle for means of expressing space, and as a result they possessed a method of "empirical perspective" which enabled them to paint complicated architectural interiors by the end of the 14th century. With whatever object Brunelleschi set about painting his pictures, he must have relied on these antecedents.

Although the Tuscan painting of the second half of the fourteenth century came to be dominated by a certain conservative approach which in many respects revived the forms of expression of the previous century,[14] the achievements of illusionism attained by Giotto and the Siennese were not forgotten. Men of letters who in those days made any reference to painting, almost always pointed to this feature in the art of their contemporaries, and proudly declared that the works of the more outstanding masters could well be mistaken for real life itself.[15] What the authors of Antiquity meant for the humanists, and the relics of classical statuary for the sculptors of the trecento, was supplied to the painters by living nature which they strove to conquer with all their might.[16] They believed that they had succeeded in surpassing the work of the antique painters, and they therefore sought to enter into competition with nature. If Salutati, who was adjudged to be the perfect follower of antique rethoric, was awarded the title of *Ciceronis simia* in Filippo Villani's Chronicle, it is evident that Giotto's pupil Stefano deserved to be called by him *naturae simia*, since he modelled his figures with such anatomic skill that only their breath was lacking to make them come alive.[17]

Contemporary reports on the illusionistic endeavours and achievements of mediaeval art are nowadays often treated rather distrustfully.[18] Yet if we do not apply the standards of photographic fidelity to which our eyes have become accustomed, the marks of illusionistic strivings may be observed on numerous works of trecento painting.[19] We do not, of course, assume that the people of that period saw nature differently from us. On the other hand there can be no doubt that those who had grown up amid the summary, simplified forms of artistic expression of the mediaeval pictorial idiom, needed another kind of picture to achieve illusion than what is needed to convince us. As E. H. Gombrich has clearly set out in his recently published book, the work of the artist never starts with a visual impression: it is rather a system of representational schemata that should be regarded as his point of departure in which there exist previously elaborated solutions for intimating certain forms and phenomena. The artist then develops and perfects this under the influence of the image but is unable to transcend it altogether.[20]

In our view the first thing to consider for an understanding of Brunelleschi's paintings, is this: what means of expression were available for conveying the sensation of space when he began his work? As far as the character of his pictures is concerned, both the anonymous biographer and Vasari stress the realism of the effect of the marble incrustation on the panel depicting the *S. Giovanni* ;[21] of the picture showing the *Palazzo Vecchio* it is also stated[22] that it wonderfully showed everything that could be seen together with the *Palazzo* from a certain spot. Brunelleschi undoubtedly paid thus attention to creating an outward resemblance to the actual, concrete spectacle and, in the spirit of late Gothic realism, endeavoured to promote it by meticulously reproducing minute ornamental details. We shall probably not be far from the truth if we assume that, for instance, the picture of the Florentine *Battistero* — though there was polished silver gleaming behind it in place of a neutral golden background — was inspired in its outward appearance by the illustrations of buildings painted at the turn of the fourteenth and fifteenth centuries, from which it did not in fact differ substantially,[23] just as the early sculptural works of the master were also closely linked to the artistic tradition of the trecento.[24] It may, moreover, be no exaggeration to say that the young Brunelleschi worked on essentially the same theoretical basis as the coeval Cennino Gennini.

With respect to the representation of buildings, Cennini only drew attention to the most general scheme, *i. e.* that, in frontal view, the upper brackets of the buildings appeared to slope downwards, the base lines to rise.[25] For the rest he left it to the painter to establish agreement between this basic rule, the image viewed, and the arrangement required by the composition. For Cennini, too, the spectacle of real life was of great importance which appears not only from his general voicing of the need to follow the *naturale*,[26] but also, for example, from the peculiar method he recommended for the painting of hills, viz. to use a piece of stone for a model.[27]

Hence, the instructions of workshop tradition were not too detailed, and, beyond them, probably each workshop knew certain "dodges" by means of which the lifelike appeal of its pictures could be enhanced. It must have been some of these methods that actually furnished the immediate antecedents to Brunelleschi's perspective. After all, the masters of the trecento had also attempted (even though only within the context of a particular composition) to arrange the picture according to a viewpoint — a feature which we usually consider one of the basic

innovations of Renaissance perspective.[28] The use of the mirror by these painters has also been recorded. According to Villani's evidence, Giotto already used this instrument of magic power[29] for the authentic representation of real life, in order to achieve a perfect "reproduction" of nature.[30]

Considering all these factors, it seems probable that the panel depicting the *S. Giovanni* was not the first experiment on the path that ultimately led to the fully developed construction of the "Trinity" fresco at the *S. Maria Novella*.[31] Brunelleschi had to set out from the maximum fidelity to real life which could be achieved within the given possibilities of representation. It was thus that he arrived at an examination of the properties of the mirror image from which he then deduced the identifiableness of the image on the reflecting surface with the painted picture. This may have been followed by the actual construction in so much as the master next tried to determine the laws in theory that made a picture resemble the mirror image.[32]

From the point of view of the present study it is of minor importance to trace how the construction itself developed. A subject of greater interest is what theoretical considerations served as its basis. The literature of recent years has furnished copious, but far from unequivocal, answers to this question, pointing to numerous possible sources of Brunelleschi's perspective. Let us now try to examine the question from a somewhat unusual point of departure, by guessing at the aim which could have led the master in painting his pictures.

Although some sources also call Brunelleschi a painter,[33] nothing but the two panels in question can have justified such attribute. At least we do not know of his ever having accepted a commission as a painter, and the probability that he "did some painting" merely for his own pleasure is extremely slender.[34] We have all the more reason to suppose that Brunelleschi, who was interested in architecture and had great tasks to carry out, sought solutions to certain concrete problems in painting specific buildings.[35] This may also be surmised from the fact that according to descriptions, the pictures represented no figural scene but only buildings, and particularly from the care which the master apparently took to see that the painting was drawn to scale with respect to the original. In its description of the panel showing the *Battistero*, the anonymous biographer stresses that the viewer's outstretched arm with which he is to hold the mirror, bears the same ratio to the actual distance of the building as does the *braccia piccoline* to the *braccia vere*.[36] The emphasis devoted to the question of scale is encountered also in another part of the biography, namely in connection with the portico of the *Ospedale degli Innocenti*. Of this we read that Filippo did not prepare a model of the building but merely a drawing *a punto misurato a braccia piccole*.[37] Since this drawing must have been intended as a substitute for a three-dimensional model, we must presume that it was also constructed in perspective. This in turn leads to the idea that it was probably the problem of being able to prepare views of buildings drawn to scale that inspired Brunelleschi to work on the panels concerned. The picture gained from the data furnished by the ground plan and the elevation made possible what we now consider perfectly natural, *i. e.* that the architect should be able to gauge the spatial effect of his building without a plastic model and, if necessary, to reconstruct detailed views from different angles. It follows that for an architect interested in reconstucting buildings of which only the ruins had remained, it must have been extremely useful to be able to prepare a perspective picture that could be drawn to scale. The missing parts could simply be supplemented in a small, easily handled elevation drawn to the same scale, and it was then a relatively easy task to construct the whole of the original picture. Now, both the biographer and Vasari supply copious information on Brunelleschi's journeys to Rome during which he not only displayed great interest in the symmetry of ancient buildings and the arrangement of their parts[38] but also strove to record facts that interested him by way of measurements.[39]

If, in pursuit of the above train of thought, we accept that Brunelleschi's pictures were primarily intended to solve architectural problems, it follows that the substantial innovation involved in them was not their visual accuracy — this was only the point of departure — but rather the correct representation of architectural proportions. The source of Brunelleschi's perspective should therefore be sought not so much in the science concerned with the laws of vision, but rather in geometry, the auxiliary science of the mediaeval architect.[40]

Some students concerned with Brunelleschi's architecture have repeatedly pointed out that in his mature works certain architectural forms had geometric functions. The plane surfaces, as purely geometrical formations, carry the projection of the dimension of depth,[41] while the harmonic pro-

portions of perspective diminution play an important part in the formulation of interior spaces.[42] The question remains, however, as to what kind of scientific attainments made it possible that Filippo's results came to be adopted in architectural practice instead of remaining in the stage of experiments or theoretical considerations.

Recent students of art history, Italians in particular, definitely maintain that Brunelleschi evolved his perspective on the basis of pre-formed theorems, *i. e.* a scientific theory, that had already existed in mediaeval science. Reference is made to the fact that the optical laws formulated by numerous scholars from Ptolemy to Biagio Pelacani, who worked at the turn of the fourteenth and fifteenth centuries, were known to him.[43] Other authors presume that the spread of such a thorough knowledge of mediaeval optics among the artists was promoted by the activities of scientific experts, in particular by Paolo dal Pozzo Toscanelli.[44] Yet another view holds[45] that, since the mathematical theorems of optics were contrary to the rules of artistic perspective which relied on practical observations, not optics but geography, operating with the *projection conique*, really provided the point of departure for Brunelleschi's construction.

There is indeed not much ground for talking of the attainments of the artists in the sciences of the quadrivium in this period.[46] That the painters of that time were not addicted to a mathematical way of thinking, is apparent from the very apologies with which Alberti, a little later, introduced those parts of his work on painting which were concerned with geometry. Not even his own contemporary biographers, who can certainly not be reproached for malevolent prejudice,[47] write of Brunelleschi's familiarity with the sciences. Vasari stresses his heroe's sharp wits, his quick perception, but not his scientific erudition when discussing his relations with Toscanelli, and adds to his account the remark: "*Filippo non aveva lettere.*"[48] We may even find items of contemporary tradition which speak somewhat disparagingly of the geometrical attainments of our master.[49]

It is perhaps superfluous to stress how tremendously important the friendship between Brunelleschi and Toscanelli, one of the most outstanding mathematicians of the period, proved to be for both the master's individual development and the art theory of his age.[50] The young scholar, however, who had studied at Padua and must, in this stronghold of late mediaeval scholarship, have acquired a thorough knowledge not only of arithmetic and geometry but also of the various branches of physics and in the realm of perspective, returned to Florence after 1424 only.[51] Brunelleschi had, by this time, presumably long painted the panels at issue which the descriptions mention as early works, and had for at least seven years been engaged in studying the theoretical problems of architecture, for the building commission of the *S. Maria del Fiore* asked his advice on the cupola first in 1417.[52] It may indeed be possible that the anonymous *Della Prospettiva* (Cod. Ricc. 2110) was the work of Toscanelli and that the "*Polixeo carissimo*" for whom this brief compendium was written was an artist, but this too would only go to prove that before the thirties of the century it could hardly be presumed that the scolars furnished theoretical help on the problems of constructing space.

It was, therefore, not Toscanelli who provided the scientific inspiration for Brunelleschi's "perspective-theory", and if we consider it rather improbable that a theory which requires considerable specialized scientific knowledge should have appeared all of a sudden among the craftsmen of the late mediaeval workshop, or that Brunelleschi, with his speculative approach and experimental inclinations, should have availed himself of the help of mathematical and optical literature to work out a completely novel theory, then we must imagine a simpler mode of construction, evolved through practical means and requirements. It seems to be certain that Brunelleschi, who was honoured by his contemporaries with the title "*architectus arte Daedalea*", began to paint his panels in order to solve architectural problems,[53] and in our opinion his primary scientific source must have been the *scientia geometriae* which Gothic architects called to their aid over problems regarding the structural arrangement of buildings. It is intended here to substantiate this assumption by an analysis concerning the subsequent development of the perspective theory.

*

Brunelleschi's experiments at any rate rapidly found their way to the visual arts, or rather they met with the traditional methods with which space used to be represented in those arts. The requirement to increase the intensity of the sensation of space may be observed even in the works of the more conservative quattrocento painters[54] where its presence is proved by daringly foreshortened

colonnades and square-tiled floors shown from a high angle which recede into the depth of the picture independently of the arrangement of its other elements.

It was probably the spirit of these experiments, or rather the results born of the experiments, that led Leon Battista Alberti[55] to concern himself with the theory of art.[56]

It is known that, during his student years at Padua and Bologna, Alberti read mainly law but that, at the same time, he also industriously studied classical literature and did even some writing. His comedy *Philodoxeus*, believed by his contemporaries to be an original antique work, followed the rules of the antique stage so faithfully that he must have known and used Vitruvius in the first half of the twenties already.[57] When, at the end of this decade, his doctors forbade him to engage in sciences that would tax his memory, he devoted himself, accordig to his biographer, entirely to mathematics.[58]

After such antecedents, we next meet Alberti at the beginning of the thirties in the employment of the Papal Chancellery in Rome where he entertained his friends by "miracles of painting" *(miracoli della pittura)*. Due to the deficiency of the descriptions, it is difficult to determine precisely what these experiments, based on same sort of illusionistic trick, actually consisted of. Only one thing is certain — that the viewers had to peep into a closed box[59] where they saw marvellous landscapes, ocean scenes, or even the starry sky of night. According to some students of art history, these pictures were made to appear by applying the principle of the *camera obscura*,[60] while others have sought in them the experimental proof, on an assembled model, of the principle of "*costruzione legittima*".[61] In the first case, however, it would be precisely painting that would have no part in the experiment, while, in the second, it cannot be seen what the reflection of light would have had to do with the trick, though Alberti himself mentioned it in this connection.[62] We must therefore content ourselves with the conclusion that Alberti, too, utilized the phenomenon of reflection in his experiments. He may perhaps have combined the image produced on a mirror with painted or three dimensional figures placed there as a kind of scenery, in such a way that the viewers should not be able to ascertain whether they were seeing a reflected or a true image. Again, he may have used a mirror to project some kind of picture into his box, similarly to the experiments already described by Vitelo.[63] Whichever it was, we have no way of knowing. What is certain, is that Alberti knew, and in his *Della Pittura* utilized, the achievements of the mediaeval masters of perspective, and presumably relied on his familiarity with them when making his "dimostrazioni". These experiments probably had no aim beyond entertainment, through presenting the natural spectacle in a truly magic colouring. Alberti's point of departure could not, therefore, have been far from Brunelleschi's; he approached, however, the question not by way of the traditional artistic practice but as a humanist of superior erudition; he tackled the problem from a theoretical angle and did probably not even think of utilizing the results of a hobby cultivated more or less as a diversion. It was only after having established contact with the *avant garde* of the Florentine artists (after 1434?) that the idea emerged.

From the twenties of the fifteenth century, we may frequently read of friendships between humanists and artist all over Italy but particularly in Florence, so proud of her political independence and the vivacity of her intellectual life.[64] The thinkers of the early Renaissance, acting on the conviction that man's true value lies in the creative power of his intellect, extolled the philosopher, the poet and the orator but they also spoke admiringly of the representatives of the meaner arts insofar as they had created some outstanding work. Giannozzo Manetti, for instance, wrote that the builder of the magnificent cupola of the *S. Maria del Fiore* of Florence had created a work that reflected such glory on the whole of Tuscany as could only be compared to the pyramids of Egypt.[65] Now, Brunelleschi was not only one of the most highly respected masters of the mechanical arts, but also stood at the centre of the group of artists who sought contact with the humanists. The companions who surrounded him were, with the possible exception of Luca della Robbia who was primarily interested in figural compositions, all pioneers of the developing new method of space construction.[66] It was to them that Alberti dedicated his "*Della Pittura*",[67] to those who — without predecessors and supporters — had been able to create works that would secure eternal fame for them.

In this work on painting, the first book *par excellence* on the theory of art, he supplied all basic information for those who wished to follow and surpass the antique masters; the instructions con-

tained in the book were compiled according to the rules laid down in the works of Cicero and Quintilian from whom quite a number of quotations can be found in the work.[68] Beside the rethorics of the artistic expressions and the methodology of representing sentiments and eliciting sympathy, however, Alberti also wished to let the painters have a grammar, a point of departure *(rudimenta)*, on which the rules of the art could be built up. And these rudiments were no other than the elements of geometry.[69] The chosen point of departure was, thus, by no means pictorial. Alberti's line of thought must have been influenced by his student years in Northern Italy rather than by his painter friends, and the mathematical knowledge which he had acquired here, at the repository of mediaeval scholarship, exercised an even more profound influence on him, than the methods used by the classical authors in the theory of literature.[70]

The *Della Pittura* guides the reader through the genesis of representing forms. It sets out from the point, and progressing through the various kinds of line that can limit a surface, reaches the formation of bodies in space. This was how the theorems of the mathematicians became a pictorial theory which helped in the reproduction of the visual image with a method that could be checked and was based on the laws of nature. Although recent research has put the origin of the "*Descriptio Urbis Romae*" at a date after 1440 and "*I ludi matematici*" was in all likelihood written even later, Alberti's geometrical procedure of representation may be assumed to be connected with their problems. Alberti was obviously interested in antique buildings already at the time of his first stay in Rome, and it was the practice he acquired in their measurement that led him later to writing these works.[71] With respect to the necessity of how to represent buildings accurately, he must have been confronted by the same task as Brunelleschi: he had to reproduce the object not merely by means of illusionistic tricks but as a result of precise measurements and with proportions identical to those in real life. This at least, is what we may conclude from the fact that the method of representing space which is described in the *Della Pittura*, is in many respects reminiscent of the system of coordinates used in the "*Descriptio.*"

The other component of Alberti's theory of painting is optical theory. When he makes general references to the views of "philosophers", he is actually concerned with the same thinkers to whom Ghiberti was to apply this term in his commentaries, viz. the scholars of mediaeval perspective. It was not only their theories on visual rays, on the nature of visibility which he utilized, but he relied on them even in cases when it might be thought he was communicating his own ideas, as for example with respect to the relativity of the dimensions of objects.[72] Alberti did not, however, utilize these adopted elements in a servile manner for his theory but simplified them geometrically. The visual pyramid, for instance, which in his sources opened up in space as a live cone, enveloping the objects viewed, was simplified by Alberti to a triangle two sides of which, the "outside visual rays", measurred the observed object like the legs of a pair of compasses.[73] He was not concerned with the psychology of vision which played such a great part in the scientific thinking of the Middle Ages, nor with the perception of the qualitative properties of objects,[74] but was interested only in the relations expressible as proportions.

It is, in the view of late mediaeval scholars, the harmony of the parts with each other and with the whole that secures the perfect arrangement and beauty of things. It is, moreover, this law of proportionality that makes it possible to explore them mathematically.[75] The aesthetic point of view was very important to Alberti. He had had occasion enough to read in Pliny and Vitruvius of the importance of proportions in antique art, and — while admiring the balanced harmony of the extant monuments in Rome — he must have deliberately sought in them what the classical authors had frequently stressed. On the other hand, the Pythagorean idea according to which the world surrounding us may be surveyed and knowledge of it obtained through the help of the proportions of the human body, moreover the general emphasis on mathematics, on the part played by the relations of numbers and proportions in scientific cognition — a theory manifested in so many forms in mediaeval thought[76] — must also have been important to him and must have led him towards a numerical definition of the rules of formal beauty. The whole of his brief work on sculpture furnishes proof of this, for the different aids to sculpture which he describes in it — Alberti's inventions — all aim at determining the new canon, the perfect system of proportions. An examination of the system of representing space, as described in the *Della Pittura*, also permits the conclusion that the goal was a geometrical representation of

the proportionality that links objects to one another.

This idea was completely new for the craftsmen of the workshops. Alberti no longer wished to attain the precise reproduction of reality through a representation that would compete with the fidelity of the mirror image, but sought the law behind the natural spectacle, as the basis of the origin and formulation of its objects. He strove to inspire his fellow painters to produce works in which this natural law would be most perfectly realized. "The painter Demetrius", he wrote, „was not able to attain to the highest recognition because he was more concerned with achieving similarity than beauty."[77] He thus turned his back on a form of the imitation of nature which in late Gothic art had still seemed a matter of course, *viz.* the portrayal of unbalanced, distorted, ugly things. The lifelike quality of a picture is in his view substantiated by the theory that the image formed at a cross section of the pyramid of vision, if it is parallel to the base of this imaginary cone, *i. e.* to the object of vision, is also proportional to it,[78] and therefore similar in a mathematically demonstrable sense.

However, the geometrical theory of representation required also a practical construction which would help the painter formulate his composition and clarify the spatial relations of the persons and objects to be presented in the picture. Alberti, wishing to proceed in accordance with the approach of the painters, resorted to pictorial traditions in this connection by further developing the idea of the square tiled floor which had, in the previous century, already been favoured as a means for augmenting the sense of depth. In his case, however, the role of these squares was no longer merely to guide the eye towards the depths of the picture, but to form a foreshortening network whose familiar basic module, one third of the human figure, made it possible for the diminishing figures and objects to appear in proportion to their respective distances.[79]

This construction, which was later called a scheme of perspective but was actually only loosely related to optical theory, may, like Brunelleschi's, or perhaps even more so, be regarded as a practical geometrical method. The painter had, after all, merely to construct the foreshortened checkerboard which was to serve as the fundamental plane of the scene. The further steps consisted of simple measurements with a pair of dividers, in so far as the base of the object or figure to be shown in the depth of the pictorial space was drawn in the corresponding square, and the dimension of the square — multiplied by an arbitrary figure — was measured out on it as the height. We need therefore not be surprised that the author did not so much as mention "*prospettiva*" in his *Della Pittura.*

In order to draw foreshortened views of the more complicated shapes and the human body, Alberti used another invention, the "*velum*",[80] which was to become extremely popular. This was simply a mesh of very fine threads mounted on a frame which was placed between his point of observation and the object to be viewed in such a way that the image seen through it could be regarded as a cross section, an *intersegazione*, of the visual pyramid. The mesh was therefore perpendicular to the central ray and located the picture in a system of rectangular coordinates. Not only were, thus, the position of the eye and the contours of the depicted object permanently fixed but — and this is perhaps even more important — all the depth-values of the object appeared reduced to two dimensional values with respect to the basic unit of the meshwork. Hence, also the *velum* meant no step forward along the path of the mathematically accurate depiction of objects. It did, however, provide the masters of the workshops who were used to practical, short-cut formulas, with a construction which it was not hard for them to acquire and the usefulness of which can be well gauged by the artistic productions of subsequent years.[81]

The question now is this: what was the part this construction played in Alberti's theory of art?[82] It appeared, as we have seen, as an anonymous innovation with him, and it is therefore not really correct to call it perspective. It is not easy to fit it into the tripartite division of painting as found in the *Della Pittura : circonscriptione, compositione* and *receptione di lumi.* It should really belong to the first, but Alberti's treatment nevertheless included it mostly in the second.[83] The construction of a foreshortened view of the floor in a church belongs, so we are told in the *Della Pittura*, to the sphere of composition. Later we find that the uncertainties in connection with the perspective of some antique works of art are likewise attributed to their composition.[84] If, on the other hand, we follow the principle that the object of the painter is to capture the attention of the spectators and to arouse their emotions,[85] the

constructions required for reaching this goal should rather be included among the questions of draughtsmanship, *i. e.* the first part, since it is the realistic spatial effect and the correctly conceived foreshortenings that lend conviction to the picture.

We have seen, however, that also another requirement beside that of realistic effect arose with respect to the correctly constructed picture, namely that the figures and shapes should be in proper harmony with each other. The draughtsman's eye measures the shapes he percieves as with a pair of dividers, while his mind strives to establish a balance between the dimensions he has found. This task weighs, of course, particularly heavily on the artist in shaping figures. In a broader sense, the requirement of harmony applied to the arrangement of the entire pictorial surface. "The figures in a story must correspond to one another in respect of magnitude and action," wrote Alberti, adding by way of explanation that figures at an equal distance must remain equally high in the picture, but that the difference between animals of different sizes, *e. g.* the horse and the dog, must be maintained. Dogs must never appear to be as big as horses, people in buildings must not seem to the viewer to have been squeezed into them, and so forth. In this respect, therefore, perspective construction became an auxiliary tool of composition; it had the purpose of achieving *decorum*, and even played a part in the aesthetic appearance of the work.[86]

It is interesting to observe how the concept of harmony received a steadily increasing stress in Alberti's thinking, till it came close to the theoretical firmness and the degree of elaboration existing in the sphere of musical harmony. There were as yet only general warnings in the *Della Pittura*, admonishing the painter to study the proportions inherent in nature. Proportionality as an aesthetic requirement appeared only rather faintly, both here and in his book on sculpture. Indeed, Alberti voiced his condemnation of those who formulated their figures without models, according to their own imagination, *i.e.* in pursuit — to use Platonic terminology — of the "idea" of beauty.[87]

By the fifties of the century, however, he had changed his views. Not only his theory of proportion, but his entire thinking had come nearer to Platonism; in his old age, he even made personal contact with the thinkers of the Villa Careggi.[88]

In his *De Re Aedificatoria* he was already advocating the relations of numbers known from *Timaeus;* he was looking for the condition of beauty in the harmony of the parts, in a numerically determined order which conformed to the supreme natural law of concord (concinnitas). Now, this law was no longer an empirically observable rule but an abstract mathematical and philosophical concept rooted in the cosmic order of nature, its first and most perfect principle *(absoluta primariaque ratio naturae).*[89] It was at about the same time that he warned Matteo de' Pasti that, if the change in the planned proportions of the S. Francesco of Rimini was carried out, "*si discorda tutta quella musica.*"[90]

There can be no doubt that this view of aesthetics, based on numerical proportions following the model of musical chords, resulted mainly from the fact that architecture was concerned with precise geometrical masses. It is certain, moreover, that Alberti's newly elaborated ideal of beauty was influenced by the ready-made solutions he had found in Vitruvius. Yet it is also certain that Alberti's earlier naturalistic credo had changed. That which was artistically beautiful and authentic he no longer deduced directly from nature but through the filter of certain theoretical considerations. The idea, already mooted in the *Della Pittura* that the artist must follow the law of nature and not the mere spectacle, appeared in his architectural book as a finished theory.[91] He considered erroneous the opinion of those who did not believe that art also had firm laws, independent of individual tastes and ideas,[92] and the universal formulation of his view suggests that these laws may be applied not only in the sphere of architecture, but also to painting.

In the *Della Pittura* it is only with respect to the composition of the parts of the body that the words *misura* or *commensuratione* appear,[93] terms we shall later encounter in connection with the laws of perspective. The geometrical construction of space did not imply at that time a comprehensive process, extending to every detail of the picture, as is frequently presumed by the students of our days. Nevertheless, the requirement that the various parts should harmonize in the picture, was to some extent related to the construction of space. "Man is the measure of all things," says Alberti in his introduction, quoting a saying attributed to Pythagoras, and he actually conformed his methode of construction to the measures of man.[94]

The horizon, we find, is located just one man's height above the base line; one third of this, a *braccio*, determines the division of the squares along the baseline, and so forth. The new methode of construction served, therefore, in Alberti's case not merely an authentic registration of the visual image but contributed to the attainment of artistic beauty as well. Naturally, the circumstance that the painter considered the most important part of his work to consist in the formulation of human stature, in the expression of sentiments, in the rich and varied arrangement of the figures,[95] confined the role of perspective to a rather narrow field. This is probably also the reason why the concept itself remained so ill-defined.

*

We have referred to the fact that poets, humanists, and the intellectual stratum of society in general, watched the work of the artists with great interest in the fourteenth century already. They were filled with admiration at the ability of the painter to enter into competition with nature and produce an image that could be mistaken for the real thing. Petrarch,[96] and later others, too, felt that the contemporary painters had caught up with, and even surpassed, the antique masters of legendary fame. This interest and admiration was, however, devoted almost exclusively to the marvellous dexterity of the hands and not to the spirit of the artist, whom no humanist had ever thought of raising to the scientific and social rank of those engaged in cultivating the liberal arts. It was essentially the mediaeval underrating of the "*opus mechanicus*"[97] that characterized the attitude of scientific public opinion even in the fifteenth century. That the enthusiasm for a significant work of art, such as the bronze gates of the Florentine *Battistero*, was addressed mainly to the realism of the representations is evidenced by the cronicle of Matteo Palmieri[98] in which it would be idle to search for expressions corresponding to the idea of "ingegno" or "disciplina", *i.e.* the terms which Ghiberti, the artist himself, used with respect to his work. The expert on humanistic education did not consider seriously the fact that work in the visual arts had in antiquity been a subject of instruction to the children of free men as well. Maffeo Vegio, for example, remarked that also the people of olden times had considered this kind of work useful rather than honourable.[99]

To the literary man the sculptor, painter and architect frequently meant no more than a "*vilis mechanicus*" who had not much in common with the higher sphere of free arts.[100] While Cardinal Dominici, the interpreter of the conservative ecclesiastical view, saw nothing objectionable in the works of art but considered their significance to lie exclusively in their iconographic content,[101] the humanist Guarino, incidentally a good personal friend of Pisanello, belittled pictures in comparison to the works of poetry because, instead of the truly memorable and exemplary virtues, they recorded the passing features of the human face and thus served to glorify the artist rather than the person portrayed.[102] Particularly disparaging was the resuscitation of the Platonic opinion developed in the writings of Nicolaus Cusanus who said that the trade of the spoon-maker took priority over that of the artist because, while the former followed the idea itself, *i.e.* the concept of the spoon, the latter only copied the things of nature, *i.e.* the copies of the idea.[103]

The underrating of the visual arts in comparison to the *artes liberales* did not, of course, mean that the reputation of the artists failed to increase in this period. Indeed, Guarino himself, in the passage to which we have alluded, compared the contemporary painters to the antique masters of immortal fame, and if we read but a few of the sonnets written in honour of the artists, we are left with the feeling that those who painted and sculptured throughout Italy in the fifteenth century were each another Pheidias, Apelles and Protogenes.[104] The poets in their enthusiasm not only wrote that this master or that was able to compete with nature, but actually alleged that he could surpass it.[105] The dexterity of the artist evoked the image of a magician — he was admired as a conjurer, but this was not enough to enhance his social and scientific standing; Florentine gossip spun a legend about Fra Angelico painting his pictures with the special help of God,[106] while Tito Vespasiano Strozzi thought to discover divine powers in Pisanello.[107]

The sonnets in which the poets glorified the arts, betray some interesting things about the ambitions of the painters of the period. Let us turn once more to Guarino da Verona, one of whose poems of warm praise for the art of Pisanello[108] might well serve to arouse our interest:

"Que lucis ratio et tenebre? distantia qualis? Symmetria rerum? quanta est concordia membris?'

exclaimed the poet in his search for the secret of the painter's art, and his repeated question, whose rhetorical effect had obviously been very deliberately considered, suggest the expert knowledge of a connoisseur who was not satisfied to express naive wonder but strove to appreciate the artist's performance on the basis of his own categories. He was interested not merely in the effect but also in how the artist had achieved it; to indicate this he inserted some of the more important pictorial technical terms into the lines of his poem. Especially interesting among these is for us the revival, from the terminology of antique art, of the expression "*Symmetria*," the Greek equivalent of the *commensuratio* used in mediaeval texts. This term which had obviously reached Guarino through the intermediary of Pliny, but may perhaps already have been familiar to the theoretically more learned masters of the time, points to the importance of proportion in the pictures.[109]

We may also find an expression of scholarly expertness in one of the sonnets of Angiolo Galli. This poet, too, tried to explain the vivid effect of the figures painted by Pisanello, and wanted to understand the means by which he surpassed the earlier masters. The answer is an enumeration of the special terms of painting, presumably derived from the workshops of the Florentine *avant-garde:*

„Arte, mesura, aere et desegno
Manera, prospectiva et naturale
Gli ha dato el celo per mirabil dono"[110]

The enumeration may be seen at a glance to have taken place at random, with heterogeneous concepts placed beside one another, suggesting that the poet may not have been clearly aware of the precise meaning of some of the expressions but strove merely to give a glimpse of the creative artists' workshops through using their particular "workshop jargon." Especially important is here the appearance of perspective as an aid to the artist, but at the same time also as a term in the theory of art. It is, of course, impossible to draw further conclusions from the context to the exact meaning attached to the word, but even so it is plain that, by the forties of the fifteenth century, Brunelleschi's invention or Alberti's construction had come to be linked to the concept of perspective in artistic terminology. This fact is, however, further substantiated by Michele Savonarola's *Commentariolus* of about 1445 in which he calls painting a practical branch of the mathematical arts and perspective the "mother of painting."[111]

In our opinion, this implied a good deal more than the application of a new name to the elaborated procedure. What happened was undoubtedly that the artists, who were studying the theory of the method of constructing space as developed by Alberti, had themselves discovered the scientific possibilities inherent in it. Some of them, such as Jacopo Bellini, turned to the scholars of mathematics and optics for help[112] but others, no longer content with the empirical results, strove with the help of the Latin-language *thesauri* of optics to broaden their knowledge and thus to create a scientific theory of the familiar construction. It is of course primarily Lorenzo Ghiberti we have in mind.

Ghiberti frequently spoke of perspective in his Commentaries. He listed it among the most necessary sciences for artists, and discussed it in very great detail — indeed, we might say that he made it a key question of art theory. However, the perspective of which he wrote — and this is a point not be forgotten — meant the theory of vision and not of representation.[113] There is only one place in his Commentaries where he mentions perspective in connection with the artist's work. It is in his treatment of the history of antique art that we find the anecdote related after Pliny,[114] of how Apelles visited Protogenes on the Isle of Rhodes. Not finding his famous colleague at home, Apelles proceeded without further ado to draw a stroke with his brush on the prepared panel, which stood there, andthen went to find him. When Protogenes returned and saw the perfect stroke on his panel, he immediately realized who had been to his workshop, and having drawn another, yet more perfect, line beside the first, he again departed to search for his guest . . .

The further course of the story is of no interest for our present purpose. All the more important, however, is the fact that Ghiberti, dissatisfied with the presentation of the story by Pliny, retold it in another version, this time reconstructing events according to his own imagination. What — according to him — really happened was that Apelles wished to demonstrate the superiority of painting and his own skill, and therefore did no less than "*compuose una conclusione in prospettiua appartenente all'arte della pictura*". In reply to which Protogenes, too, prepared a composition in perspective, and so forth.

Ghiberti's explanation is highly interesting in several respects. It shows the artistic ambition of his period which was seeking always and in every work, a successful solution to some problem or other, using it as a gauge of progress with respect to earlier, or even contemporary, works.[115] It is, moreover, apparent that according to Ghiberti, excellence in craftsmanship, the technical skill to which Pliny's story really alludes and the counterpart of which Italian Renaissance tradition had recognized in connection with Giotto,[116] was not sufficient for the artist. He required more of him: theoretical knowledge and intellectual effort. This knowledge was to be derived from the science most closely linked to painting — that of perspective — which was best suited to bear witness to the magnificence of the craft.

From Ghiberti's version, however, and from his complicated explanation of the concept of perspective, it is clear that at the time when the Commentaries were written this concept was not yet as self-evident as might be supposed. This was incidentally, confirmed by Brunelleschi's biographer who, when about thirty years later, wrote this: "[Filippo] demonstrated and carried out that which the painters now call *prospettiva*, since it is a part of this science . . .".[117] Thus the painters had become used to employing the Latin name for optics in connection with the technique and theory of the geometrical construction of space by the time when Ghiberti's work was written, or possibly even earlier. Originally, however, they had not used this term, and it was only after the construction had found its true basis in optical theory that they began to simply call it perspective.

It is likewise worthy of note, that Ghiberti wrote of perspective precisely in connection with antique art. Brunelleschi's biographer,[118] as indeed Alberti too,[119] actually doubted that Greek and Roman art had also been familiar with this kind of construction. They obviously based their judgement on the fact that — much as they admired antique works of art in other respects — they were unable to find so much as a single accurately constructed representation of edifice, or architectural interior among them. Ghiberti, on the other hand, though he too was a great connoisseur of antique reliefs who not only borrowed from the design of their compositions but was also a passionate collector of them, was, strange to say, of a different persuasion. He, it seems, always imagined the antique works he saw to be backed by ponderous volumes of theoretical works, and since he had before him the theses of optics inherited from antiquity, he considered it inconceivable that the artists of old should not have made use of them. In the course of his search for the works of antique stage designers he did indeed discover a passage in Vitruvius in which, as quoted in his First Commentary, the drawing of a picture corresponding to the spread of visual rays, in agreement with the laws of nature, is discussed.[120] These few lines undoubtedly raise the possibility of a knowledge of the laws of optics and their application by the antique scene-painters. If, however, — so Ghiberti probably reasoned — the ancient artists knew the secrets of perspective, the lost theoretical works to which Pliny several times referred must have certainly dealt with the problems involved,[121] or at least the masters themselves must have been excellent mathematicians.[122] Therefore, to compete with them, a wide range of knowledge[123] and, above all, that familiarity with the correct application of the proportions was necessary which had enabled Giotto to resuscitate the art of painting.[124] The real reason for the flourishing of antique art was, in Ghiberti's opinion, that the great masters had passed on their knowledge to the next generation in innumerable books, and introduced into art the measures inherent in nature.[125]

It was these ideas, propounded in the first two books, that probably led Ghiberti to write the theoretical part of his work where — not content with communicating available and existing knowledge — he tried to introduce order into the terminological problems raised earlier. But while Alberti had wanted to all intents to remould the special terms of the old workshop traditions completely, Ghiberti strove rather to supplement and refresh the words which had struck roots in tradition, by introducing a few new expressions, taken mostly from Vitruvius.[126] It can be observed in his works how the old technical terms were transfigured and given new meanings, and how new concepts came to inherit the name of obsolete ones.

Ghiberti, for instance, retained the term *disegno*, known to us already from Cennini, as the basis of visual arts,[127] and we find in his text also the expressions contained in Galli's sonnet.[128] The concept of artistic perspective is mentioned only in the place quoted above. It is, as regards the genesis of this concept, particularly interesting to observe the expressions used by Ghiberti at the places where he

was undoubtedly talking about the construction of space and the three-dimensional representation of depth. It is well worth studying the frequently quoted lines about the *Porta del Paradiso* in the Second Commentary.

"In them I have striven," he writes of the reliefs of the bronze gate, "to observe and to try and imitate Nature in so far as I was able, through all the measures and traits that I could produce there, moreover through a highly successful and rich composition and very many figures . . . There were ten stories, all in architectural settings, related to each other just as the eye measures them, so that if you stood further off, it seemed as though they had been moulded in high relief. Yet the surfaces are in low relief, while the figures that are near appear to be larger and those that are further, smaller, as is the case in real life. I have done this whole work with the help of the said measures".[129]

The description thus leads to the concept of *misura*, which occurs frequently in Ghiberti's text. Its meaning is mostly the same as that used by Cennini and Alberti,[130] in that it refers to the natural proportions of the human body, *i.e.* the relations between its measurements. This, for instance, is the sense in which we must interpret the passage where Ghiberti, in the story of the sculptor of Cologne, says that the master gave measures and models *(misure et exempli)* to the young people who visited him, or the place at the end of his autobiography where he tells how he had taught his fellow artists the rules for the proportionate magnification of figures.[131]

The concept involves proportionality in a broader sense where Ghiberti uses it to translate Pliny's *symmetria*.[132] But Schlosser already pointed out that, with Ghiberti, *misura* might also apply to the arrangement of objects in space.[133] Like Alberti, he interpreted vision to be a mensural and comparative process,[134] since — in accordance with the views of mediaeval opticians — he thought that the visual image was mainly determined by qualitative elements — the "intentions."[135] It was therefore only natural from his point of view that the process of painting, done in pursuit of the activity of the eye, should be linked to the term *misura*. After all, this had been the word used by the masters in the practice of the painters' workshops to comprise the formal rules of the artistic product generally, and the process popularized by Brunelleschi and then by Alberti, was in fact just one more rule of a new kind which furnished advice on the problem of the relation between distance and size.[136] It appears very probable that not only Ghiberti but also the other artists of the first half of the fifteenth century generally used the word "*misurare*" to mean the geometrical construction of space as well, and that this expression was gradually displaced by the "*prospettiva*" which had previously been used only in a scientific sense.

The dependence of Ghiberti as a theoretician on mediaeval tradition is mostly disregarded by modern students who emphasize rather the novel features and the humanistic character of his outlook. Ghiberti, however, was no innovator like Alberti. We may best understand his theory of art through his conception of history which is essentially similar to that of Villani.

He clearly separated the art that began with Giotto from the paintings of the period of mediaeval decay, the "roçeza", and thus sided with the belief in a revival after the dark ages. It is characteristic that the trecento was in his opinion not only the century in which a new beginning was made but also that of brilliant achievements. He announced that there had never been such a flourishing of arts in Etruria as in this period,[137] and declared outright that he had not, even in his own period, seen a more magnificent work than one of Taddeo Gaddi's paintings in the Santa Croce.[138] He spoke not one word of the modern artists, of those with whose strivings his own were in accord, maintaining silence even over Masaccio, who had been dead some twenty years then. Reading the biographies of his Second Book, we cannot escape the suspicion that the unfriendly remark according to which several people are considered great masters in Florence whom he would not include among those worth mentioning,[139] may perhaps apply precisely to the *avant-garde* of the first decades of the Florentine quattrocento.

It is at any rate certain, that the point of departure for Ghiberti were the realistic achievements of trecento painting. In his case the requirement of following nature was not weakened by a theory of selected beautiful details which actually implied a concession to artistic arbitrariness such as could not have been imagined in the previous century. The object of his theory, to try and approach the perceived image with the greatest possible accuracy, setting out from the physiological properties of the eye, is really the utmost possible development of the illusionistic mode of represen-

tation of the trecento tradition. The scientific character of his method was, however, completely novel. He followed in this respect the example of the theorizing artists of antiquity and not that of the Tuscan predecessors. He appears to have taken the optical and physiological material for his Commentaries at first hand from the handbooks of optics, and it was probably with great joy that he discovered points in them at which he could link the latter-day followers to the antique heritage. Ghiberti must indeed have felt himself to be the equal of the theorizing artists of antiquity when he proceeded with loving arbitrariness to blend into a single text the parts he had taken from the works of Alhazen and Vitello, of Pliny and Vitruvius, when, though haltingly, he tried to justify the importance of the measures borrowed from nature, and when he pronounced that it was only through proportionality that beauty could be attained.[140]

In a certain sense, therefore, Ghiberti may also be called a father of perspective, and though his art did not directly profit more from the theoretical chapter of his Commentary than, say, Leonardo profited as a painter from his own extraordinarily diverse scientific research, his work influence the development of the theory of art towards the path of strict scientific requirements.[141]

NOTES

This is the first part of the authors doctoral thesis presented on May 1st, 1961, to the Philosophical Faculty of the Budapest University. The author would like to express his gratitude to those who have helped him in writing this paper, particularly his professors, Péter Váczy, Lajos Vayer and Anna Zádor, as also to the staff of the Budapest University Library and of the Library of the Museum of Fine Arts.

[1] Cf. *K. Doehlemann :* Die Entwicklung der Perspektive in der Altniederländischen Kunst, Repertorium für Kunstwissenschaft, XXXIV, 1911; *G. J. Kern*, Die Grundzüge der linear-perspektivischen Darstellung in der Kunst der Gebrüder van Eyck und ihrer Schule. Leipzig, 1904, etc.

[2] Cf. *E. Panofsky :* Die Perspektive als 'symbolische Form'. Vorträge der Bibliothek Warburg, 1924—25, Leipzig, 1927; *M. Schild-Bunim :* Space in Medieval Painting and the Forerunners of Perspective, New York, 1940, etc.

[3] Cf. *G. Nicco-Fasola :* Svolgimento del pensiero prospettico nei trattati da Euclide a Piero della Francesca, Le Arti, V, 1942; *A. Parronchi :* Le fonti di Paolo Uccello I—II, Paragone 89, (1957) and 95 (1958), etc.

[4] A survey of the appraisal of pictorial perspective in the history of art is given by *M. Boskovits* in „A perspektívakutatás kérdése a művészettörténeti irodalomban" (The Problem of Research into Perspective in the Literature of Art History), Művészettörténeti Értesítő (Budapest), XI, 1960.

[5] Vita di Filippo di Ser Brunellesco, in: Operette istoriche edite ed inedite di Antonio Manetti . . . ed. G. Milanesi, Florence, 1887, 82 ff. "Cosi ancora in que' tempi e'misse innanzi ed in atto, lui proprio, quello ch'e dipintori oggi dicono prospettiva; perchè ella è una parte di quella scienza, che è in effetto porre bene e con ragione le diminuzioni et accrescimenti che appaiono agli occhi degli uomini delle cose di lungi e da presso: casamenti, piani e montagne e paesi d'ogni ragione e in ogni luogo, le figure e l'altre cose, di quella misura che s'apartiene a quella distanza che le si mostrano di lungi: e da lui è nato la regola, ch'è la' mportanza di tutto quello che di ciò s'è fatto da quel tempo in qua. Ed è più forte, che non si sa, se que'dipintori antichi di centinaia d'anni indietro, che si crede che fussono buoni maestri, al tempo de' buoni scultori, se lo sapevano e se lo feciono con ragione: ma se pure lo feciono con regola (che sanza cagione non dico io scienza poco di sopra), come fece poi lui; chi lo potesse insegnare a lui era morto di centinaia d'anni; et iscritto non si truova; e se si truova, non è inteso: ma la sua industria e sottigliezza, o ella la ritrovò o ella ne fu inventrice (. . .)

E questo caso della prospettiva, nella prima cosa in che e'lo mostrò, fu in una tavoletta di circa mezzo braccio quadro, dove fece una pittura a similitudine del tempio di fuori di Santo Giovanni di Firenze, et da quel tempio ritratto, per quanto se ne vede, a uno sguardo dal lato di fuori: e pare ch'e'sia stato a ritrarlo dentro alla porta del mezzo di Santa Maria del Fiore, qualche braccia tre, fatto con tanta diligenza e gentilezza, e tanto apunto co'colori de'marmi bianchi e neri, che non è miniatore che l'avessi fatto meglio figurandovi dinanzi quella parte della piazza che riceve l'occhio, così verso lo lato dirimpetto alla Misericordia insino alla volta e canto de'Pecori, così da lo lato della colonna del miracolo di Santo Zanobi insino al Canto alla Paglia; e quanto di quel luogo si vede discosto, e per quanto s'aveva a dimostrare di cielo, cioè che le muraglie del dipinto scampassono nell'aria, messo d'ariento brunito, acciò che l'aria e cieli naturali vi si specchiassono dentro; e così e nugoli, che si veggono in quello ariento essere menati dal vento, quand'e' trae. La quale dipintura; perchè'l dipintore bisogna che prosupponga uno luogo solo, donde s'ha a vedere la sua dipintura sì per altezza e bassezza e da'lati, come per discosto, acciò che non si potessi pigliare errore nel guardarlo, che in ogni luogo, che s'esce di quello, ha mutare l'apparizioni dello occhio; egli aveva fatto un buco nella tavoletta dov'era questa dipintura, che veniva a essere nel dipinto dalla parte del tempio di Santo Giovanni, in quello luogo dove percoteva l'occhio, al diritto da chi guardava da quello luogo dentro alla porta del mezzo di Santa Maria del Fiore, dove si sarebbe posto, se l'avesse ritratto; el quale buco era piccolo quanto una lenta da lo lato della dipintura, e da rovescio si rallargava piramidalmente, come fa uno cappello di paglia da donna quanto sarebbe el tondo d'uno ducato o poco più. E voleva che l'occhio si ponessi da rovescio, dond'egli era largo, per chi l'avessi a vedere, e con l'una mano s'accostassi allo occhio e nell'altra tenessi uno specchio piano al dirimpetto, che vi si veniva a specchiare dentro la dipintura; e quella dilazione dello specchio dall'altra mano, veniva a essere la distanza vel circa di braccia piccoline; quanto a braccia vere, dal luogo dove mostrava essere stato a ritrarlo, per insino al tempio di Santo Giovanni, che al guardarlo, con l'altre circustanze dette dello ariento brunito e della piazza ec. e del punto, pareva che si vedessi 'l proprio vero: e io l'ho avuto in mano e veduto più volte a'mia dì, e possone rendere testimonianza.

Fece di prospettiva la piazza del Palagio de'Signori di Firenze, con ciò che v'è su e d'intorno, quanto la vista serve stando fuori della piazza o veramente al pari, lungo la faccia della chiesa di Santo Romolo, passato 'l canto di Calimala Francesca, che riesce in su detta piazza, poche braccia verso Orto Santo Michele, donde si guarda 'l palagio de'Signori, in modo, che due faccie si veggono intere, quella ch'è volta verso ponente e quella ch'è volta verso tramontana: che è una cosa maravigliosa a vedere quello che pare, insieme con tutte le cose che raccoglie la vista in quello luogo. Fucci poi Pagolo Uccello ed altri pittori, che lo vollono contraffare e imitare; che n'ho veduti più d'uno, e non è stato bene come quello. Potrebbesi dire qui:

perchè non fece egli a questa pittura, essendo di prospettiva, con quel buco per la vista, come alla tavoletta del Duomo pel Santo Giovanni? Quanto nacque, perchè la tavola di tanta piazza, bisognò che fussi sì grande a mettervi dentro tante cose distinte, ch'ella non si poteva, com'el Santo Giovanni, reggere con una mano al viso, nè con l'altra allo specchio: perchè 'l braccio dello uomo non è tanto lungo, che collo specchio in mano e'lo potessi porre dirimpetto al punto con la sua distanza, nè anche tanto forzevole, che la reggessi. Lasciollo nella discrezione di chi guarda; come interviene a tutte l'altre dipinture negli altri dipintori, benchè chi guarda, ogni volta non sia discreto. E nel luogo che misse l'ariento brunito a quella del Santo Giovanni, qui scampò l'assi, dove lo fecie da'casamenti in su: e recavasi con esso a guardallo in luogo, che l'aria naturale si mostrava da'casamenti in su."

[6] To mention but a few: *G. C. Argan* (Brunelleschi, n. p., 1955, pp. 16—17) considers that the idea of the "*camera obscura*" made its appearance here; *A. Parronchi* (Due tavole prospettiche del Brunelleschi, I, Paragone, 107, 1958, p. 20) links Brunelleschi's procedure with a passage in Vitello dealing with an idea of truly surprising similarity.

[7] See *L. B. Alberti :* Della Pittura, ed. H. Janitschek in L. B. Alberti's kleinere Kunsttheoretische Schriften, Vienna 1877, p. 135; *Filarete :* Trattato dell'Architettura, ed. W. von Oettingen, Vienna, 1890, Lib. XXIII, pp. 609, 619. — It was an aim similar to Alberti's that guided the painters of the eighteenth century when they endeavoured to deduce the chromaticity of the natural spectacle from a uniform scale of tones by means of tinted mirror surfaces, the so-called "claude-glasses". Cf. *Ch. Hussey :* The Picturesque. London-New York, 1927, p. 107.

[8] Cf. *R. Krautheimer :* Lorenzo Ghiberti, Princeton, 1956, p. 236; *D. Gioseffi :* Perspectiva artificialis, Università degli Studi di Trieste, Istituto di Storia dell'Arte, 7. Trieste, 1957, pp. 77 ff. — One of the star witnesses of this assumption is Filarete who, in his *Trattato* (p. 619), wrote the following about drawing with the aid of a mirror: "E ueramente di questo modo credo, che Pippo di ser Brunellesco trouasse questa prospectiua, la quale per altri tempi non s'era usata..."

[9] It is this solution that is actually suggested by the anonymous biographer himself, when he stresses that: ". . . che al guardarlo . . . pareva che si vedessi 'l proprio vero . . ." The spectator saw, therefore, the lifelike and not a reverse, mirror version, from which it follows that the directly invisible original picture itself must have been a mirror image.

[10] Of the numerous attempts at reconstruction, it is only that of *D. Gioseffi* (Complimenti di prospettiva I, Critica d'Arte, XXIV, 1957, p. 484.) that assumes a solution where the block of the *Palazzo Vecchio* is parallel to the pictorial surface. His hypothesis is however, not convincing, for in this case the very object that is illustrated would play a somewhat subordinate role; it would be shifted to the extreme right of the picture, and the houses in the foreground, flanking the square, would be particularly stressed, although they are indifferent from the point of view of the task in hand.

[11] *A. Parronchi* (Due tavole prospettiche II. Paragone, 109, 1959. p. 12), proceeding from a similar train of thought, assumes a construction in the case of the panel representing the building of the *Signoria* where two "*punti di distanza*" are supposed to have been used as aids. The author imagines these points to be in essential accordance with a figure in *Vitelo's* Optics (Opticae Thesaurus, Alhazeni Arabis Libri Septem . . . Item Vitellionis Thuringopoloni Libri X. . .ed. Risner, Basel, 1572, III, th, 42), as also with a demonstration which accompanies it where the participation of the two eyes in the formation of the visual image is shown. However, his hypothesis based on the external similarity of the figure published in the sixteenth-century edition cited above, to the later constructional scheme, is not felt to be convincing.

[12] *Vasari :* Le Vite . . . ed. G. Milanesi, 1906, II. p. 332. ". . . egli trovò da sè un modo che ella potesse venir giusta e perfetta, che fu il levarla con la pianta e profilo e per via della intersegazione . . . "With respect to the fact that, with Brunelleschi, the viewpoint was only "a stable pole of reference for the position of artist, object, spectator and representation", see: *R. Krautheimer :* Ghiberti, p. 239.

[13] Cf. *R. Krautheimer :* Ghiberti, pp. 237 ff.

[14] Cf. *M. Meiss :* Painting in Florence and Siena after the Black Death, Princeton, N. J., 1951. pp. 44 ff.

[15] Cf. the story about Giotto, No. 5. in *G. Boccaccio's* Decamerone, VI. See also *E. Panofsky :* Renaissance and Renascences in Western Art. I—II, Stockholm, 1960, p. 13 and note 1.

[16] Recently Panofsky (Renaissance . . . pp. 19 ff. and 166 ff.) has expounded in detail the strange fact that poetry and rhetoric on the one hand and sculpture on the other, were quicker to grasp the significance of the antique models than was painting although the latter had set itself the object of following nature. However, a letter of the learned humanist Giovanni Dondi, a friend of Petrarch's, shows that the two approaches are really not far removed from one another, for one of the artists displaying enthusiasm for antique statues, in the course of his fervent admiration, ". . . solebat addicere, ut verbo utar suo, nisi illis imaginibus spiritus vite deesset, meliores illas esse quam vivas, ac si diceret a tantorum artificum ingeniis non modo imitatam fuisse naturam verum etiam superatam." Published by *E. Müntz-Prince d'Essling :* Pétrarque, Paris, 1902, p. 45. n. 2—3; See also; *R. Krautheimer :* Ghiberti, pp. 296 ff.

[17] *Philippo Villani :* Liber de Civitatis Florentiae Famosis Civibus, ed. G. C. Galletti, Florence, 1847, p. 35. See also the author's review of *E. Panofsky's* Renaissance . . . in: Acta Historiae Artium, VIII (1962)

[18] *E. Kris and O. Kurz* (Die Legende vom Künstler; Ein geschichtlicher Versuch, Wien, 1934. p. 72.) are of the opinion that it would be erroneous to form a judgement on the character of mediaeval art on the basis of such anecdotal reports, for they are only *ekphrasis* which must not be taken seriously.

[19] Characteristic examples are the two versions of Bernardo Daddi's "*La Madonna con un libro.*" (Florence, Museo dell' Opera del Duomo and Pinacoteca Vaticana No. 90). The right hand of Mary pointing outward from the picture is here not merely a feature indicative of realistic observation such as may be found in plenty in the paintings of the period but an attempt at creating a specifically illusionistic effect.

A typical example of the peculiar manner of the imitation of nature in mediaeval art is mentioned by *J. v. Schlosser* (Zur Geschichte der Kunsthistoriografie. Die florentinische Künstleranekdote. Präludien, Berlin, 1927, p. 268), taken from the "*Reimchronik*" of Ottokar von Steiermark, where the sculptor of the sepulchre of the Emperor Rudolph carved each year additional wrinkles on the face of the Emperor represented as lying on the sarcophagus. At this stage, the object was not yet the creation of illusion but simply that the statue should be an *alter ego*, an exact replica of the model. For the fidelity of representation in mediaeval art see also the recently published interesting paper of *P. Mroczkowsky* (Mediaeval Art and Aesthetics in 'The Canterbury Tales', Speculum, XXXIII, 1958, pp. 205 ff.).

[20] *E. H. Gombrich :* Art and Illusion; A Study in the Psychology of Pictorial Representation. (Bollingen Series XXXV.) New York, 1960. cf. also the review by *M. Boskovits* in Acta Historiae Artium VII. 1961 pp. 337—39.

[21] With respect to the remark of the anonymous biographer see: Vita di Filippo di Ser Brunellesco, ed G. Milanesi in: Operette . . pp. 82 ff. *Vasari* (ed. Milanesi, II. p. 332.) wrote the following on the subject: ". . . ritrasse la piazza di S. Giovanni con tutti quegli spartimenti della incrostatura murati di marmi neri e bianchi che diminuivano con una grazia singolare . . ."

[22] Of the other panel *Vasari* merely said: ". . . ritrasse il palazzo, la piazza e la loggia de'Signori insieme col tetto de'Pisani, e tutto quel che intorno si vede murato . . ." (ibid).

[23] Regarding the views of Florence and the representation of the Battistero and the Palazzo Vecchio cf. *G. Boffito* and *A. Mori :* Piante e Vedute di Firenze, Studio Storico Topografico Cartografico . . ., Florence, 1926.

[24] cf. *G. C. Argan :* Brunelleschi, pp. 29 ff., who gives detailed analysis of the links of the relief "Abraham's sacrifice" with Giovanni Pisano.

[25] *Cennino Cennini :* Il libro dell'Arte, per cura di Renzo Simi, Lanciano, 1913, c. 87. p. 69.

[26] See (ibid.) c. 70, p. 60: „... Ritra ne e disegna più che puoi del naturale, e proverrai in ciò a' buona pratica", — Cennini writes in the part discussing human proportions.

[27] Ed. cit. c. 87. „Se vuoi pigliare buona maniera di montagne, e che pajono naturali, togli di pietre grandi che sieno scogliose, e non pulite; e ritra'ne del naturale, dando i lumi e scuro, secondo che la ragione t'acconsente."

[28] Endeavours to this end may already be seen in the upper church of S. Francesco of Assisi. See: *J. White :* The Birth and Rebirth of Pictorial Space, London, 1957, pp. 40 ff.

[29] For the role of the mirror in late mediaeval magical practice see *L. Thorndike :* A History of Magic and Experimental Science, III—IV, New York, 1934. — For the magical aspects of the mirrors used in artistic practice see *G. F. Hartlaub :* Zauber des Spiegels. Geschichte und Bedeutung des Spiegels in der Kunst. München, 1951, particularly pp. 11—20 and 118—138.

[30] *Ph. Villani* (ed. cit. p. 35.) writes of Giotto: "... Pinxit insuper speculorum suffragio semetipsum, sibique contemporaneum Dantem, in tabula altaris capellae Palatii Potestatis." — *J. v. Schlosser*, however (Zur Geschichte der Kunsthistoriografie ... p. 266), commenting on this, expressed his suspicion that Villani drew his story from *Pliny's* Historia Naturalis XXXV, 40, 23. — and only used it here to enhance the merits of his hero.

[31] For the construction of Masaccio's fresco see *G. J. Kern :* Das Dreifaltigkeitsfresko von Santa Maria Novella. Eine perspektivisch-architekturgeschichtliche Studie. Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen XXXIV, 1913.

[32] *Filarete :* ed. cit. Lib. XXIII, p. 609.: "... che per ragione trouasse quello, che nello specchio ti si dimostra."

[33] Apart from those quoted above as having described Brunelleschi's pictures, Landino also called the master a painter. See: *O. Morisani :* "Art History and Art Critic III. Cristoforo Landino." The Burlington Magazine, XCV, 1953, pp. 267 ff.

[34] Painting as a pastime of amateurs was not unknown in this period. Alberti's example is proof of this, though he probably chose this particular pastime because of the reports on the famous dilettante painters of antiquity. It was, however, unheard of that a practising master should paint, merely for the sake of recreation, a panel which in the case of the Palace of the Signoria was of considerable size.

[35] An architectural aim is supposed to have prompted the pictures of Brunelleschi by *G. C. Argan :* Brunelleschi, pp. 18 ff.; cf. also *R. Krautheimer :* Ghiberti, p. 249; moreover the excellent concise summary by *P. Sanpaolesi* in the Enciclopedia Universale dell'Arte. (Vol II. Venice—Rome, 1958. p. 813.)

[36] In an attempt to determine the scale of diminution, Sanpaolesi found it to be fiftyfold (ibid.), and Krautheimer sixtyfold (Ghiberti, p. 237.).

[37] Vita di Filippo di Ser Brunellesco, ed. cit. p. 134: "... del quale portico era a bastante el disegno solo sanza modello di legname; e così fece: e di quanto e'fu richiesto su quello spazio, che impostava sopra el portico, e da ciascuno de'lati del portico, uno spazio solo, che era messo in mezzo tra due pilastri di macigno accanalati; di che e'dette loro el disegno a punto misurato a braccia piccole ..."

[38] As to the extent to which Brunelleschi, during his very first journey to Rome, showed interest in the problems of the proportions of antique buildings, see: Vita di Filippo di Ser Brunellesco, ed. cit. p. 92: "E andossene a Roma ... E nel guardare le scolture, come quello che aveva buono occhio ancora mentale et avveduto in tutte le cose, vide el modo del murare degli antichi et le loro simetrie; e parvegli conoscere un certo ordine di membri e d'ossa molto evidentemente, come quello che da Dio, rispetto a gran cose, era alluminato ... Fece pensiero di ritrovare el modo de'murari eccellenti e di grand'artificio degli antichi, e le loro proporzioni musicali, e con agevolezza e con rispiarmi, dove si potevano fare sanza mancamenti ..."

[39] *Vasari :* Vite, ed. Milanesi, II, p. 337: "... a Roma si condussero: nella quale vedendo la grandezza degli edifizj, e la perfezione de'corpi de'tempj, stava astratto che pareva fuior di sè. E così, dato ordine a misurar le cornici e levar le piante di quegli edifizj, egli e Donato continuamente seguitando, non perdonarono nè a tempo nè a spesa, nè lasciarono luogo che eglino ed in Roma e fuori in campagna non vedessino e non misurassino tutto quello che potevano avere che fusse buono."

[40] For the geometrical notions of mediaeval architects, beyond what is to be discussed below, see also *P. Frankl :* The Secret of the Medieval Masons, The Art Bulletin, XXVII, 1945. pp. 46 ff.; *J. S. Ackermann :* 'Ars sine scientia nihil est': Gothic Theory of Architecture at the Cathedral of Milan, *ibid.* XXXI, 1949, pp. 84 ff.; *P. Booz :* Der Baumeister der Gotik, Kunstwissenschaftliche Studien, 27, Munich—Berlin, 1956; *O. Simson :* The Gothic Cathedral, New York 1956. Bollingen Series XLVIII.

[41] *G. C. Argan :* Brunelleschi, passim; *idem:* The Architecture of Brunelleschi and the Origins of Perspective Theory in the 15th Century. Journal of the Warburg and Courtauld Institute, IX, 1946, pp. 108 ff.

[42] *R. Wittkower :* Brunelleschi and "Proportion in Perspective", Journal of the Warburg and Courtauld Institute, XVI, 1953, pp. 288 ff.

[43] Cf. *P. Sanpaolesi :* Ipotesi sulle conoscenze matematiche, statiche e mecchaniche del Brunelleschi, Belle Arti, 1951, pp. 27 ff, where he points out that Brunelleschi " abbandona ormai le questioni di ottica fisiologica, e accettando quanto si era precisato da Alhazen al Pelacani si volge soltanto all'aspetto geometrico della prospettiva tenendo come solo scopo della ricerca geometrica appunto quella rappresentazione obiettiva delle cose viste che ormai poteva interessare gli artisti e i matematici anche al di fuori del fatto fisiologico." But even earlier *L. Olschki* (Geschichte der neusprachlichen wissenschaftlichen Literatur, I, Heidelberg, 1919, p. 44,) also spoke of Brunelleschi's attainments in scientific perspective, though in another passage of his book (p. 41.) he had stated that Brunelleschi as a mathematician was by no means a theoretician.

[44] Cf. *D. Gioseffi :* Perspectiva artificialis ... pp. 80 ff.; *A. Parronchi :* Due tavole prospettiche ... I, p. 13; and *E. Garin's* article in Enciclopedia Universale dell'Arte, II, p. 823.

[45] Cf. *J. G. Lemoine :* Brunelleschi et Ptolemée. Les Sciences Géographiques de la "Boite d'Optique." Gazette des Beaux-Arts, VIe pér., LI, 1958, pp. 284 ff.

[46] *P. Sanpaolesi* (Ipotesi ... pp. 33 ff.) publishes numerous data on the widespread nature of mathematical instruction in fourteenth century Florence. However, the teaching of the *abaco* naturally justifies conclusions only to a relatively great currency of elementary knowledge, but not to the higher branches of the science, such as perspective was. Thus, even if the sources of mediaeval optics were available in the libraries of one or other of the humanists or scholars, it is hardly probable that a master with a practical mind should have handled them with such expert knowledge as to be able to take certain theorems from their broader contexts and combine them with others, *i. e.* to set up a new theory by purely speculative means.

[47] Vita di Filippo di Ser Brunellesco, ed. cit. p. 77.: "Nella sua tenera età, Filippo apparò a leggere et a scrivere e l'abaco, come s'usa per gli uomini da bene, e per la maggiore parte, fare a Firenze; e cosi qualche lettera, perchè 'l padre era notaio ..." See also *Vasari*, Vite, ed. cit., p. 329.: "[Ser Brunellesco] ... gl' insegnò nella sua puerizia i primi prinzipj delle lettere, nelle quali si mostrava tanto ingegnoso e di spirito elevato, che teneva spesso sospeso il cervello, quasi che in quelle non curasse venir molto perfetto anzi pareva iche egli andasse col pensiero a cose di maggior utilità. Per l che, ser Brunellescho ... ne prese dispiacere grandissimo ... gli fece imparare l'abbaco e scrivere, e di poi lo pose all'arte dell'orefice ..."

[48] *Ibid*, p. 333.: "Tornando poi da studio messer Paolo dal Pozzo Toscanelli, ed una sera trovandosi in un orto a cena con certi suoi amici, invitò Filippo, il quale uditolo ragionare dell'arti matematiche, prese tal familiarità con seco, che egli imparò la geometria da lui; e sebbene Filippo non aveva lettere, gli rendeva sì ragione di tutte le cose con il naturale della pratica esperienza, che molte volte lo confondeva." — For an interpretation of the text see the remarks of *H. Brockhaus* (De Sculptura von Pomponius Gauricus, Leipzig, 1886, p. 37, Note 1,)

[49] The allusion is to the malicious story of Giovanni Cavalcanti in which he showed up Brunelleschi's geometrical

knowledge in none too complimentary terms. In 1430, when the Florentines wanted to flood Lucca with the water of the Serchio, Filippo was one of those who were drawing up unsuccessful plans. Of this Cavalcanti wrote: "Alcuni nostri fantastici intra i quali fu Filippo di Ser Brunellesco ... consigliarono, e, con la loro geometria falsa e bugardia ... mostrarono, che la città di Lucca si poteva allagare; e tanto con le non bene intesa arti lo disegnavano, che la stolta moltitudine gridava ..." See *G. Cavalcanti:* Istorie fiorentine, ed. Polidori, Florence, 1838, I, p. 328; and *E. Garin:* Ritratto di Paolo del Pozzo Toscanelli, Belfagor, XII, 1957, p. 253.

[50] On Toscanelli, see *G. Uzielli :* La vita e i tempi di Paolo dal Pozzo Toscanelli, Ricerche e Studi. Roma, 1894; *E. Garin :* Rittrato ... pp. 241 ff. See also *N. Sumien :* La correspondence du savant Florentin Paolo dal Pozzo Toscanelli avec Cristophe Colomb. Paris, 1927.

[51] Cf. *Garin :* Ritratto ... p. 259.

[52] Cf. *P. Sanpaolesi* in: Enciclopedia Universale dell' Arte, II., p. 813.

[53] "Quantum Philippus architectus arte Daedalea valuerit, cum hujus celeberrimi templi mira testitudo, tum plures aliae divino ingenio ab eo adinventae machinae documento esse possunt." ... — we read on his epitaph in *S. Maria del Fiore.* See *Vasari:* Vite ... ed. Milanesi, II. p. 384. On Brunelleschi's mechanical inventions see: *F. D. Prager:* "Brunelleschi's Invention and the 'Renewal of Roman Masonry Work", Osiris, IX, 1950; *Idem,* "Brunelleschi's Patent". Journal of the Patent Office Society, XXVIII, 1946; and the recent study by *G. Scaglia:* "Drawings of Brunelleschi's Mechanical Inventions for the Construction of the Cupola," Marsyas, X, 1960—61.

[54] On the Florentine and Sienese panels, executed in the first decades of the fifteenth century, we frequently see efforts at representing the more complex relations of space which were, however, doomed to failure due to the superficial acquaintance of the artists with the science of construction. It is actually one of these not completely solved constructions which nevertheless carries an empirically convincing effect of space, that is apparent in Donatello's youthful relief of St. George, which *J. Mesnil* (Masaccio et la théorie de la perspective, Revue de l'Art Ancien et Moderne, 1914) considered the first perspective construction of Renaissance art. Cf. also *J. White :* Developments in Renaissance Perspective II, Journal of the Warburg and Courtauld Institute, XIV, 1951 p. 44 ff.

For the effect of Brunelleschi's method on contemporary painting, see *R. Krautheimer :* Ghiberti, p. 240 ff.

[55] For Alberti in general, see Leonis Baptistae Alberti Vita, ed. *L. Mehus* in L. A. Muratori, Rerum Italicarum Scriptores... Vol. XXV, Mediolani, 1751, pp. 295 ff. *G. Mancini :* Vita di L. B. Alberti, Florence, 1882; 2. ed. 1911; *P.—H. Michel :* La pensée de L. B. Alberti; Un idéal humain au XVe siècle. Paris, 1930; *M. L. Gengaro :* L. B. Alberti teorico ed architetto del Rinascimento, Milan, 1939.

[56] On the basis of his biography, some students concerned with Alberti's life affirm that he was engaged in painting and modelling from his early youth. It is, however, probable that the anonymous biographer who was (as may be clearly seen from many parts of his work) endeavoured to present his hero, who undoubtedly possessed an all-round education and deep erudition, as being ideally schooled, reconstructed his training according to the antique methods. The educational handbooks of the humanist circles of Padua and Bologna for instance the work "De ingenuis moribus et liberalibus adolescentiae studiis" by Pier Paolo Vergerio, did not fail to point out that though four groups of subjects had been taught to the children of Greece—"litterae, luctativa, musica and designativa," the last of the four "nunc in usu non est pro liberali . . ." See: Il pensiero pedagogico dell'Umenasimo, a cura di *E. Garin*, Florence, 1958, p. 132.

[57] Cf. the summary of *E. Battisti's* lecture entitled "Schauspiel und Theater im Werke Leon Battista Albertis," in Kunstchronik, XIII. 1960, pp. 338 ff. Battisti risks the conjecture that Alberti's experiments in stage technique may have served as the basis of his researches into perspective.

[58] See Leonis Baptistae Alberti Vita, ed. Muratori, col. 296 CD.

[59] *Ibid.* col. 299 DE.

[60] Cf. C. Milanesi's note: Vasari, Vite ed. cit., II. 540, Note 3; moreover *K. Clark :* L. B. Alberti on Painting, The Proceedings of the British Academy, 30, Oxford, 1945, p. 2.

[61] *W. M. Ivins* (On the Rationalization of Sight, Metropolitan Museum of Art Papers, 8. New-York, 1938, pp. 16 ff.) suggests that the experiment consisted of Alberti putting some small object at the bottom of his box and placing a perspective picture of the same object on a movable plate in front of it, *i. e.* between the peep-hole and the object, as a section, so to speak, of the rays of vision. The latter were supposed to have been rendered visible by means of extended strings. According to this view the "dimostrazioni" were just a means for showing the visual process of creating a picture on an artificial model. The explanation of Mr. Ivins, however, does not answer the question of how spectators of the experiment could have seen illusionistically convincing pictures of non-geometrical objects, landscapes, and even the starry sky.

[62] Della Pittura, ed. H. Janitschek, p. 67: ". . . I razzi interrotti o ritornano onde vennono o s'addirizzano altrove. Vedilo addiritti altrove quando adgiunti alla superficie dell'acqua feriscono i travi della casa. Circa a queste riflessione si potre dire più cose quali appartengono a quelli miracoli della pittura, quali più miei compagni videro da mei fatti altra volta in Roma."

[63] See Opticae Thesaurus ... ed. cit, lib. VII, th. 60. This interpretation of the use of the experiments described by Vitelo is considered probable also by *A. Parronchi* (Due tavole prospettiche, I, p. 22). Incidentally, even Vitruvius knew of the use made of mirrors to conjure up magic phenomena. For this and similar optical tricks which were frequent in the course of the sixteenth century, see *G. F. Hartlaub :* op. cit. p. 183, Anm. 7, moreover *W. E. Peuckert :* Pansophie, Stuttgart, 1936, p. 86.

[64] Regarding the links between humanists and artists see *R. Krautheimer's* excellent summary in his Ghiberti, pp. 302 ff.

[65] See: *Giannozzo Manetti :* De dignitate et excellentia hominis, II, pp. 73—79, Basilea, 1532; "Quanto quoque industria ingentes illas et celeberrimas Aegypti piramides atque illam etiam quae Romae cernitur altissimam turrim in pyramidalem formam redactam, factas fuisse arbitramur? . . Et ne de vetustis et admirabilibus aedificiis, quae paene innumerabilia fuerunt, in praesentiarum plura dicamus, ad nova et recentiora paulisper accedamus. Quanto mentis acumine Philippus cognomento Brunelliscus, architectorum omnium nostri temporis facile princeps, magnum vel potius maximum Florentiae aedis fornicem illum admirabilem, nullis lignorum ferrorumque armamentis, incredibile dictu, fabricatus est." — he writes enthusiastically in praise of the creative power of the human spirit. Cf. also *E. Garin :* Filosofi Italiani del Quattrocento, Firenze, 1942, pp. 41—42 and 236—238.

[66] In his biography of Niccolo Niccoli, *Vespasiano da Bisticci* (Vite di uomini illustri ... ed. A. Mai-A. Bartolli, Firenze, 1859, p. 478,) lists among the members of Niccoli's circle of friends Brunelleschi, Donatello, Ghiberti and Luca della Robbia, to whom he lent his support. According to the preface to Alberti's Della Pittura, also Masaccio was a member of the group, apparently the only painter. Alberti, by calling his material "difficile e da niuno altro che io sappia descripta materia", probably alluded to the fact that he was merely the "describer" of the complex questions of space construction and not the discoverer of the pertinent phenomena.

[67] In the quotations of the present paper, including the following, use is made of the edition of *H. Janitschek*. The more recent edition of the "Della Pittura" is by *L. Mallè* (Florence, 1950). The new English translation, with very interesting commentaries, is by *J. R. Spencer* (New Haven, 1956).

[68] For Alberti's antique sources, see *J. R. Spencer :* Ut rhetorica pictura: A study in Quattrocento Theory of Painting, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, XX, 1957; *C. E. Gilbert:* Antique Frameworks for Renaissance Art Theory: Alberti and Pino, Marsyas, III, 1943—45, pp. 88 ff.; *R. Krautheimer :* Ghiberti, p. 316 ff.

[69] Cf. ed. Janitschek, p. 51.

[70] The present author cannot agree with *J. R. Spencer* (L. B. Alberti on Painting; An Analysis of the Treatise Della

Pittura and its Relation to 15th Century Florentine Art. Yale University Thesis, New Haven, 1953, p. 59.) who relates Alberti's geometrical method, and also the attraction of the philosophers of his age towards the certainty of mathematics, to antique authors, to Cicero in particular (De finibus, V, 4, 9.).

[71] Cf. the analysis of the statements of Alberti concerning his measurements of "rovine romane" in G. Mancini, Vita di L. B. Alberti, 2nd. ed, p. 100 ff.

[72] Ed. Janitschek, p. 77.: ". . . Et conviensi a queste dette cose adgiugnere quella opinione de'philosofi, e quali affermano se il cielo le stelle et il mare, et i monti, et tutti li hanimali, et tutti i corpi divenissono — così volendo Iddio — la metà minori, sarebbe che a noi nulla parrebbe da parte alcuna diminuta. Inperochè grande, picciolo, lungo . . . et ogni simile cosa — quale perchè puo essere et non essere adgiunta alle cose, però quello sogliono i philosofi appellare accidenti — sono siffacte, ch'ogni loro cognitione si fa per comparatione." A similar line of thought may be found in Biagio Pelacani. Cf. *A. Parronchi :* Due tavole prospettiche... I, p. 24. — A sentence occurring a little later which we may likewise consider characteristic of Alberti's aesthetic relativism furnishes proof that the author drew liberally on the writings of mediaeval philosophers. "Apresso de l'Ispani molte fanciulle pajono bianchose (che fra Germani le sarrebbero fusche) et brune." (Loc. cit.; missing words supplied by Janitschek on the basis of the Latin version.) See the similar sentences in a treatise, ascribed to Vitelo in *K. Baeumker :* Vitelo, ein Philosoph und Naturforscher des 13. Jahrhunderts, Beiträge zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters, III., Münster i. W. 1908 pp. 173 ff. A similar idea is advanced too in Alberti's De Re Aedificatoria, (IX, 5.).

[73] Ed. Janitschek, p. 59.: "Quantità si chiama ogni spazio su per la superficie, qual sia da uno punto dell'orlo al'altro. Et misura l'occhio queste quantità con i razzi visivi quasi come un paro di seste; et sono in ogni superficie tante quantità, quanti sono spazij tra punto et punto . . ."

[74] Alberti — in extremely concise terms — writes merely (p. 61) that the conveying of the property of colour and light possessed by an object is the task of the "razzi mediani", but he deals in more detail only with the problems of appreciating degrees of size. This is one of the points on which later Leonardo presented an opinion to the contrary: he considered the formal beauty of the works of nature to lie in their qualitative properties. See: Trattato, ed. H. Ludwig, Vienna, 1882, § 17.

[75] For the role of proportionality in the ideas of Alberti's period, see *L. Olschki :* Der geometrische Geist in Literatur und Kunst. Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwiss. und Geistesgeschichte, VII, 1930, pp. 516 ff.; *P. H. Michel :* L'esthétique arithmétique du Quattrocento; une application des médiétés pythagoriciennes à l'esthétique architecturale. Mélanges offertes à H. Hauvette, Paris, 1934. pp. 182 ff.

[76] For mathematics as the model of scientific precision see *Roger Bacon :* Opus Maius ad Clementum IV. pontificem maximum . . . Venetiis, 1750, Pars IV, dist, I, pp. 43 and 45.

[77] Ed. *Janitschek*, p. 151. "Et di tutte le parti li piacerà non solo renderne similitudine, ma più adgiugniervi bellezza; però che nella pictura la vaghezza non meno è grata che richiesta. Ad Demetrio, antiquo pictore manchò ad acquistare l'ultima lode che fu curioso di fare cose adsimilliate al naturale molto più che vaghe." As regards the role of imitation and the requirement for harmony in Alberti's aesthetics, cf. *A. Blunt :* Artistic Theory in Italy, 1450—1600. Oxford, 1940. pp. 15 ff.

[78] Ed. Janitschek, pp. 71 ff.

[79] *Ibid*, pp. 79—81. and 83.

[80] See note 43 on p. 273 of Janitschek's cited edition where he quotes the Latin edition of the Della pittura (Basel, 1540, 56.) Here, Alberti wrote of the *velum:* "cuius ego usum nunc primum adinveni." — *A. Parronchi :* Due tavole prospettiche . . . I, p 10, thinks to discover the basic idea of this invention in Vitello, V, th. 39.

[81] As regards the influence which Alberti's perspective construction had on contemporary art, see *R. Krautheimer :* Ghiberti, pp. 244. ff.

[82] On what exactly Alberti meant by "perspective", the "De Re Aedificatoria" also fails to supply adequate information. In Chap. 3 of Book VI, talking of the ways in which the Greeks perfected architecture, he merely circumscribes what we now call perspective but does not call it by its name. Cf. in this respect *E. Panofsky :* Renaissance . . p. 28 We think the distinction between architectural and pictorial drawing, as made in Chap. 1 of Book II, which several investigators regard as an allusion to pictorial perspective, does not imply that architects should avoid illustration in perspective as *G. Hellmann* seems to believe according to his very interesting Studien zur Terminologie der Kunsttheoretischen Schriften L. B. Alberti's, (Cologne University Thesis, 1955. p. 44.), but just serves to caution them to be accurate and avoid the effect of shadow.

[83] The concept of circonscriptione was, with Alberti, essentially a heritage of trecento workshop tradition (See: Cennini, chap. 4, 13, etc.). It is identical with that of *disegno* and means contours or more generally the composition of anything in drawing. "Niuna compositione et niuno ricevere di lumi si può lodare, ove non sia buona circonscriptione aggiunta. Et non raro pur si vede solo una buona circonscriptione, cioè uno buono disegnio, per se essere gratissimo." — he writes. (Ed. Janitschek, p. 101.) As regards composition, see *ibid.* p. 109: "Compositione e quella ragione di dipigniere con la quale le parti delle cose vedute si porgono insieme in pictura." The fact that the tripartite division of painting on Alberti's case is an indirect borrowing of the concepts of *inventio — dispositio — elocutio* from the antique theory of rhetoric, was first pointed out by *E. Panofsky*. See (on the basis of a verbal communication by Panofsky) *R. W. Lee :* Ut Pictura Poesis. The Humanistic Theory of Painting. The Art Bulletin, XXII, 1940, Appendix II, p. 265, moreover *C. Gilbert :* Alberti and Pino . . . p. 104.

[84] Ed. Janitschek, p. 85.: "Ma questa ragione di dividere il pavimento s'appartiene ad quella parte quale al suo luogo chiameremo compositione . . . Et quanto sia difficile, veggasi nell'opere delli antiqui scultori et pictori; forse perchè era obscura, loro fu ascosa et incognita. Appena vedrai alcuna storia antiqua attamente composta."

[85] Ed. Janitschek, o. 143. Cf. also *J. R. Spencer :* Ut Rhetorica Pictura . . . p. 38.

[86] Ed. dit. p. 117; for proportions of the individual figures see *ibid.* p. 111: "Conviensi inprima dare opera che tutti i membri bene convengano . . . Adunque conviensi tenere certa ragione circha alla grandezza de'membri; in quale commensuratione giovera prima allegare ciascuno osso dell'animale . . ." The concept of *convenienza* discussed here by Alberti is actually the *decorum* in the classical theory of poetry, as has been pointed out by *R. W. Lee* (Ut pictura poesis . . . p. 229 and note 146.).

[87] Ed. cit. p. 111: "Converanno quando et di grandezza et d'offitio et di spetie et di colore et d'altre simili cose corresponderanno ad una bellezza." Ibid. p. 151, Alberti recounts the case of Zeuxis who took the five most beautiful girls of Kroton to be his models in painting his picture for the church of Lucina, and adds: "Savio pictore se conobbe che ad i pictori, ove loro sia niuno essemplo della natura, quale elli seguitino ma pure vogliono con suoi ingegni giugniere le lode della bellezza, ivi facile loro adverrà, che non quale cercano bellezza con tanta faticha troveranno . . ." A similar thought may also be found in the De Statua (ed. Janitschek, p. 201). Alberti's line of thought is here close to the Aristotelean Poetica, though he could not have known the latter at first hand. However, his approach which was closely interwoven with the experimental method did not permit him to draw Platonistic conclusions from the method of Zeuxis — to which both his antique sources and the artistic theoreticians of the sixteenth century were strongly inclined — but, inspired by the antique painter's story, he set out to establish the correct proportions for the human body. Proportionality, his goal, was thus a very concrete concept of practical use. Cf. *E. Panofsky :* Idea, Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie, Leipzig, 1924, pp. 23 ff.; *R. W. Lee :* Ut Pictura Poesis . . . p. 207 and note 50.

[88] A characteristic item regarding Alberti's Platonism in his old age is furnished by the lines of *G. Massaini :* "Qui alter detur tempestate nostra . . . platonicis sacris initiatus ut Leo noster fuit" (Lettera di G. Massaini a Roberto Pucci, in *Bonucci :* Opere Volgari, I, p. CCXXXVII), Cf. also *A. Chastel:* Marsile Ficin et l'Art, Genève-Lille, 1954, pp. 107 ff.

A typical instance of the extraordinary expansion of the concept of numerical values in Alberti's thinking is to be found in Chap. 13, Book I of his De Re Aedificatoria in which certain numbers acquire almost magic significance. See *P.-H. Michel :* La pensée . . . p. 161. — For the date of the De Re Aedificatoria, see the recent arguments of *C. Grayson* (Die Entstehung von Albertis Decem Libri De Re Aedificatoria, Kunstchronik, 13, 1960, pp. 359 ff.), according to which the work appeared in its present form between 1443 and 1452.

[89] De Re Aedificatoria, (editio princeps: Florence, 1485) transl. into English by *J. Leoni :* ed. J. Rykwert, London, 1951, IX, 5. and VI. 2. With regard to the concept of concinnitas cf. also *R. Wittkower :* Architectural Principles in the Age of Humanism. London, 1952, pp. 29. ff.; *G. Hellmann :* Studien . . . p. 27 ff. and *G. Soergel :* Untersuchungen über den theoretischen Architekturentwurf von 1450—1550 in Italien. Cologne University Thesis, 1958, pp. 17 ff.

[90] See: *C. Ricci :* Il tempio Malatestiano, Milan—Rome, 1926, p. 587.

[91] De Re Aedificatoria, IX. 5; transl. Leoni p. 195

[92] De Re Aedificatoria, VI. 2; transl. Leoni p. 113

[93] Ed. Janitschek, pp. 111 and 113.

[94] *Ibid.* p. 77.: "Forse Pythagora, dicendo, che l'huomo era modo et misura di tutte le cose, entendea che tutti li accidenti delle cose comparata tra gli accidenti del huomo si conoscessero." Cf. *ibid.* p. 230, note 17.

[95] Ed. *Janitschek*, pp. 117 ff.

[96] *Petrarca :* Sonetti e canzoni in vita di Madonna Laura, ed. G. Leopardi, Milano, 1826, sonnets L: LXXXVI. Cf. also *R. Krautheimer :* Ghiberti, pp. 294 ff. On the relevant texts of Boccaccio and Villani, see notes 13 and 14 above.

[97] The word "mechanicus" is derived from the verb "*moechari*" by *Hugo de Saint Victor* in his Didascalion. Cf. Migne, Patr. Lat. 176, c 760.

[98] Excerpta ex *Matthaei Palmierii* Libro de Temporibus ab anno MCCXCIV usque ad annum MCCCCXLVIII, in: Rerum Italicarum Scriptores, 1, ed. Muratori, Florence, 1748, c. 229 D. "Valvae, in quibus inenarrabilis aeris opere novi Testamenti historiae sunt, Florentiae ad sacram Baptisterii aedem imponuntur; & aliae, in quibus acta veteris Testamenti solido itidem aere relevantur, fabricari hoc anno sunt coeptae, utrarumque sculptor Laurentius fuit statuarius mirabilis artifex, qui historias veris persimillimas in illas effigiens praestantissimum illustravit opus, quod non minori tamen spatio, quam quinquaginta annorum tempore perfinivit." — To be fair, however, we must admit that those poets who belonged to the friends of the painters were already stressing that the artist's hand was only an executor of the fancy of the spirit. They, thus acknowledged the part of the artist's performance which transcended the dexterity of the craftsman. "Quanto che gloriar te puoy bellino /che quel che sente il tuo chiaro Intellecto / la mano industriosa il proprio effecto / mostra di fuora gajo et pelegrino," — writes Ulisses, for instance, in a sonnet dated 1447, *(A. Venturi :* Jacopo Bellini, Pisanello und Mantegna in den Sonetten des Dichters Ulisses. Kunstfreund, I, 1885, 289.)

[99] See *Maphei Vegii Laudensis* "De educatione liberorum et eorum claris moribus libri sex", Lib. III, 4; ed. M. Walburg Fanning, Studies is Medieval and Renaissance Latin, I, Washington, 1933, pp. 105 ff. and Vergerio's op. cit. v. supra note 57).

[100] The opinion of Leonardo Bruni — highly characteristic from this point of view — is analyzed by *R. Krautheimer :* L. Ghiberti, pp. 302 ff.

[101] *Giovanni Dominici :* Regola del governo di cura familiare, ed. D. Salvi, Florence, 1860, pp. 130 ff.

[102] See Epistolario di *Guarino Veronese*, ed. R. Sabbadini, Venice, 1915—19, II, pp. 589—91. The letter is dated 1452.

[103] *Nicolaus Cusanus :* Idiota de mente, ed. *R. Klibansky*, in *E. Cassirer :* Individuum und Cosmos in der Philosophie der Renaissance, Leipzig—Berlin, 1927, c. 2, p. 212. Cf. also Plato, Respublica, X, 596—98.

[104] *Sassolo da Prato :* Vita Victorini Feltrensis, in: Garin, Il pensiero, pedagogico . . . p. 506. ". . . Ad hanc vero aetatem ita sunt perfecti atque expoliti in fingendo, pingendo ut cum veteribus illis Apelle, Protogene, Phydia, Lysippo contendere posse videantur." Cf. also *Porcellio's* elegy to Pisanello: "Naturam in rebus variis imitaris et artem unde dicam Phidiae, Praxitelisque manus." — in *Vasari :* Vite de più eccelenti pittori . . . I. ed. A. Venturi, Vita di Gentile da Fabriano e il Pisanello, Florence, 1896, p. 61

[105] See *A. Colasanti :* Gli artisti nella poesia del Rinascimento, Repertorium für Kunstwissenschaft, XXVII, 1904, p. 195.

[106] See *E. Kris—O. Kurz :* Die Legende vom Künstler... p. 62.

[107] See *R.—J. Albrecht :* Zu Tito Vespasiano Strozza und Basinio Basini's lateinischen Lobgedichten auf Vittore Pisano. Romanische Forschungen, IV, Erlangen, 1891; *E. Panofsky :* Renaissance . . . p. 188 and note 3. The adjective "divine" is also vouchsafed to Mantegna in one of the sonnets of Ulisses: cf. *A. Venturi*, Jacopo Bellini, Pisanello und Mantegna . . . p. 292.

[108] Cf. *Vasari :* Vite, ed. A. Venturi, p. 41.

[109] For *συμμετρία* as a term in the theory of art in the early Renaissance, see *H. Brockhaus :* Pomponius Gauricus... pp. 30 ff.; *D. Frey :* Gotik und Renaissance als Grundlagen der modernen Weltanschauung, Augsburg, 1929, pp. 30., moreover *E. de. Bruyne :* Études d'Esthétique Médiévale, Brugge, 1946, I, pp. 252 ff. — *E. Panofsky :* The History of the Theory of Human Proportions as a Reflection of the History of Styles, in Meaning in the Visual Arts, New York, 1957) analyzes the Vitruvian interpretation of the concept which (De Architectura, I, 2: ". . . ex ipsius operis membris conveniens consensus ex partibusque separatis ad universae figurae speciem ratae partis responsus") he distinguishes from the more practical meaning of "proportio". (*Ibid.* III, 1: ". . . ratae partis membrorum in omni opere totiusque commodulatio".)

In fifteenth century practice, however, the meaning of the two concepts was not so decidedly distinct. Landino, who characterized the work of Cimabue, the first resurrector of painting, by saying he had found "*simetria*" (Commentario alla Comedia di Dante . . . in *O. Morisani :* op. cit.), almost equates the two concepts. There can be no doubt that Guarino's expression of *symmetria rerum* applied primarily to practically applied proportions.

[110] *Vasari :* Vite, ed. A. Venturi, p. 49. The poems of Angiolo Galli — the sonnet here quoted is from 1442— point to a contact with the most outstanding personalities of his period. He may also have been in contact with the court of the Medici, and this perhaps is the explanation for his familiarity with Florentine artistic terminology.

[111] See: Commentariolus de laudibus Patavii, ed. L. A. Muratori in Rerum Italicarum Scriptores, Milan, 1738, Vol. XXIV, c. 1169—1170. "Postremo ad mechanicos gloriosos, & sua in Arte illustres viros me converto, quorum scire a Philosophia non est longinquum, & Mathematicarum artium practica est. Hi sunt pictores, quibus lineamenta figurarum, & radiorum projectiones nosse datum est, ut quibus perspectiva scientia gloriatur, per eos practicos demonstretur . . ." and "Quumque de Pictoribus commemoratio tam gloriosa sic a me facta fuerit, & de Geometria sic aliquid a nobis actum, quum Perspectiva Picturae mater habeatur, & pars in ea dignior, quum de stupenda radiorum projectione pertractet . . ."

[112] *Giovanni da Fontana* (1395?—1455?) in his Liber de omnibus rebus naturalibus (Venice, 1544) mentions the fact that he wrote a book about perspective for Jacopo Bellini. Cf. *L. Thorndike :* A History of Magic and Experimental Science, Vol. IV, New York, 1934, pp. 150—182.

[113] *Lorenzo Ghibertis* Denkwürdigkeiten . . . Herausgegeben und erläutert von J. v. Schlosser, Berlin, 1912; a more recent edition is by *O. Morisani* (Ghiberti, I Commentarii. Naples, 1947). The autobiographic notes of the second book were presumably written about 1447—48, while Ghiberti probably worked on the third right up to his death. Cf. *R. Krautheimer :* L. Ghiberti, pp. 307 ff. — On the sense of "*prospectiua*" in Ghiberti's usage *inter alia* see ed. Schlosser pp. 57, 66, 69, etc.

[114] Commentari, ed Schlosser, I, p. 24 and *Pliny*, Naturalis Historia, XXXV, c. 67.

[115] *E. H. Gombrich:* The Renaissance Concept of Artistic Progress and its Consequences. Actes du XVII[ème]Congrès International d'Histoire de l'Art, 1952. The Hague, 1955, pp. 300 ff.

[116] *Vasari :* Vite, ed. Milanesi. I. p.

[117] *V. supra.*, note 3. — *G. C. Argan* (The architecture of Brunelleschi . . . p. 103.) thinks in our opinion incorrectly, that the expression "ch'e dipintori oggi dicono prospettiva" implied only the statement of a difference between Brunelleschi's original, architectural procedure and the later pictorial perspective.

[118] *V. supra* note 3.

[119] Della Pittura, ed. Janitschek, p. 95. *V. supra* note 84. It is interesting that, after the discovery of numerous antique art objects, the doubt arose even in 1636 in one of Rubens' letters: ". . . malgré les excellents préceptes d'optique, donnés par Euclide et par d'autres, cette science n'était point alors aussi vulgairement connue de tous qu'elle c'est aujourd'hui." See *S. Sulzberger :* La perspective picturale. Revue de l'Université de Bruxelles, VIII, 1956, p. 239.

[120] Commentari, ed. Schlosser, I, p. 18 (Cf. Vitruvius, De Arch, VII, praef. 11—14): "Agatharco in Atene da Aschylo amaestramente fece tragedia et lasciò d'essa comentarij, perciò Monisti Democrito et Nasagora di quella medesima scrissono in che modo bisogna [. . .] a gli occhi per distendimento de'razi insino in certo luogo dal centro ordinato le linie rispondere per ragione naturale delle cose pitte nella scena certe ymagini et edificij le spetie renderobono nelle piane fronti altre cose et altri proponimenti essere si ueggono."

[121] *E. g.* Euphranor Isthmius in Pliny: Nat. Hist. XXXV. c. 128; Ghiberti (ed. Schlosser, I, p. 7.) also knew of the commentaries of Pheidias, but the source of his information is unknown.

[122] *E.g.* Lysippos, (Nat. Hist. XXXIV, c. 64), the philosopher-painter Metrodorus (Nat. Hist. XXXV. 135) and "Vlixe di Macedonia" who does not even appear at the corresponding place in Pliny, and was obviously inserted owing to a misreading.

[123] Commentari, ed. Schlosser, I, p. 4.

[124] *Ibid.* p. 35. "Et fecionsi egregiissime opere et spetialmente nella città di Firençe et in molti altri luoghi; et assai discepoli furono tutti dotti al pari delli antichi Greci . . . Areco l'arte naturale e'lla gentileza con essa, non uscendo delle misure."

[125] *Ibid.* p. 31.

[126] *Ibid* p. 55. and Vitruvius, De arch., V. praef.

[127] Commentari, ed. Schlosser, I. p. 8: ". . . disegno, il quale è origine et fondamento dell'arte statuaria et della pictura . . ." Cf. Cennini c. 4.: "El fondamento dell'artes, e di tutti questi lavorii di mano principio, è il disegno e'l colorire."

[128] The term *arte*, in the sense of craft, skill, occurs for example in the biography of Taddeo Gaddi where the frescoes of the S. Croce are discussed: "Questa storia fu fatta, con tanta doctrina e arte . . ." etc. The expression *maniera* more closely corresponding to our concept of style, may also be found in Cennini. Ghiberti, for instance, wrote of Duccio: "tenne la maniera Greca . . ." — The term *naturale* means for Cennini work after nature (c. 28, 70) and is used in the same sense by Ghiberti (Comm., ed, Schlosser, p. 38,: ". . . è tratto del naturale Giotto et Dante . . . ." he writes of a work of Taddeo Gaddi). The word *aria* which too is used by Cennini (c. 27) and Ghiberti, e.g. in the story of the master of Cologne, ("Aueua gentilissima aria nell'opere sue . . .") and the best equivalent of which might possibly be "artistic approach", is not, however, identical with the "*aere*" of Galli's sonnet. This must rather be linked with the similar term used by Filarete. (Trattato dell, Architettura, ed. W. von Oettingen in: Quellenschriften für Kunstgeschichte, N. F. III, Wien 1890, 573: "L'aere sì è quella, che è circundata da lembo . . . e dispartita con linee da una superfice a un altra.")

For Ghiberti's terminology in general, see J. von Schlosser, ed. cit. II, pp. 42 ff.; *R. Krautheimer :* Ghiberti, pp. 230 ff.

[129] Commentari, ed. Schlosser, p. 48. "Cominciai detto lauorio in quadri i quali erano di grandeza d'uno braccio et terzo, le quali istorie molto copiose di figure erano istorie del testamento uecchio: nelle quali mi ingegnai con ogni misura osseruare in esse cercare imitare la natura quanto a me fosse possibile, et con tutti i liniamenti che in essa potessi produrre et con egregij conponimenti et douitiosi con moltissime figure . . . Furono istorie dieci tutti in casamenti colla ragione che l'ochio gli misura e ueri in modo tale, stando remoti da essi appariscono rileuati. Ànno pochissimo rilieuo et in su e piani si ueggono le figure che sono propinque apparire maggiori e'lle remote minori; come adimostra il uero. Et ò seguito tutta questa opera con dette misure."

E. G. Holt, in the Literary Sources of Art History, Princeton, 1947, as also *E. H. Gombrich* in his paper, The Concept of Artistic Progress . . . pp. 297—98, try to render the word "casamenti" with the term "frame" which — though it might seen quite correct as far as meaning goes —, is not acceptable because, as *R. Krautheimer* has pointed out (Ghiberti, p. 231), the use of this word in such a sense was completely unknown in that period.

[130] Libro dell'arte, c. 70; Della Pittura, ed. Janitschek, pp. 111—113.

[131] Commentari, ed. Schlosser, pp. 43 and 48, moreover p. 228. *R. Krautheimer* (Ghiberti, p 231), analysing the interpretation of the term *misura*, thinks that, on the one hand, it "probably indicates a system of proportions", as for instance where Ghiberti uses it to translate the Plinian "*symmetria*", while — on the other hand — it "may mean either proportion or scale", as for example in the description of the bronze gate. In our opinion, however, it is just in this latter case that the knowledge of *misura* meant more for the artist than „a full knowledge of scale and proportion". Ghiberti himself said that he used the "measure" to apply to the whole of the work, so that his text gives the concept of proportionality so wide an interpretation as to refer not only to the diminution of the figures and generally their ratios to one another, but also to the formulation in space of the scenes of events, the representation of the building, thus suggesting the idea of a composition constructed in perspective.

[132] See: Commentari, ed. Schlosser, pp. 29—29: "Eufranore . . . auere usurpato le misure," and in Pliny (Nat. Hist, XXXV, 128): ". . . usurpasse symmetriam". A similar translation may be found in connection with Lysippos: Commentari p. 14 and Pliny, Nat. Hist., XXXIV, c. 64.—Cf. also *G. Soergel*, op. cit. p. 27 and *v. sup.* note No. 115.

[133] Cf. Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten . . . ed. Schlosser, Vol. II, p. 46.

[134] A characteristic example of his approach: "Addunche comprende la quantità la remotione delle cose uisibili delle quali la remotione risguarda i corpi continuati et ordinati per la comprensione delle misure delli corpi ordinati risguadanti la remotione di quelli." (*ibid.* p. 131), or *ibid.* p. 132: "El uiso non arguisce sopra alcuna misura se non per comperatione di quella misura a quello gia compresa dal uiso."

[135] *Ibid.* p. 84: "Ma la forme de'uisibili sono composte dalle intentioni particulari predette, come è la figura, la magnitudine, el colore, el sito, et l'ordine et la proportione et la misura et altre cose simiglianti."

[136] The term *mensura* was, incidentally, used in connection with drawing in perspective. by Pliny too: ". . . Melanthio dispositione cedebat, Asclepiodoro de mensuris (hoc est quanto quid a quoque distare deberet)", we find in his Naturalis Historia (XXXV, c. 80.). This same passage was also translated by Ghiberti, but he omitted the explanation appended to "misura", perhaps precisely because he considered its use in this sense natural. Cf. Schlosser's arguments in: Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten . . . II, p. 201.

[137] Commentari, ed. Schlosser, p. 29.

[138] *Ibid.* p. 38. "Fra l'altre cose e'fece ne'frati minori uno miracolo di sacto Francesco . . . questa storia fu fatta con tanta doctrina e arte et con tanto ingegno che nella mia età non uidi di cosa picta fatta con tanta perfectione . . ."

[139] *Ibid.* p. 40. "Fu nella nostra città molti altri pictori che per egregij sarebbero posti, a me non pare porgli fra costoro."

[140] *Ibid.* p. 105. "Ma la proportione solamente fa pulcritudine. Et quando addunche nella forma si congregheranno la belleça della figura di ciascuna pulcritudine parte d'essa, sarà belleça della quantità et della compositione d'esse e'lla proportionalità de'membri secondo le figure e la magnitudine de 'siti et secondo questo ancora fossono proportionali a tutta la figura della faccia et la quantità sarebbe in fine di pulcritudine, sarebbe bellissima."

[141] The second and concluding part of this study will appear in the next issue of the Acta Historiae Artium.

CARLO CARLONE UND DIE DECKENMALEREI IN WIEN AM ANFANG DES 18. JAHRHUNDERTS

von

KLÁRA GARAS

Wir haben die Tätigkeit von Carlo Carlone in einem früheren Aufsatz einmal schon ausführlicher behandelt. Aber das Auftauchen von neuem Material sowie einige Probleme in bezug auf die dekorative Malerei des 18. Jahrhunderts, wie auch der Aufsatz von Professor Hermann Voss über Carlones Frühwerke,[1] bilden jetzt den Anlass, denselben Gegenstand noch einmal zu erörtern. Als Frage von besonderem und näherem Interesse bietet sich Carlones Wirken in Wien, seine Bedeutung in diesem Zusammenhang, wie auch das mehr allgemeine Problem der Thematik und Beschaffenheit der Deckengemälde in dieser Zeitspanne. Die zwei Hauptfragen, die uns hier vor allem beschäftigen, sind das Verhältnis von Deckenbild und Deckenfresko, von Architekturmalerei und Figurenmalerei.

Wie bekannt, überwiegt an der Wende des 17. Jahrhunderts in Wien und in der österreichischen Monarchie das Dekorieren der stuckverzierten Decken mit eingelassenen Ölgemälden; man nennt sie »plafond«, »soffitte«. Sie werden teils an Ort und Stelle verfertigt, oder sie können, was ein besonderer Vorteil ist, aus dem Ausland, hauptsächlich aus Italien bestellt und eingeführt werden. Da die einheimischen Maler, bis ins 18. Jahrhundert hinein, in dieser Kunstart meistens noch ungeübt waren, wurden in beiden Fällen ausländische Meister bevorzugt, vor allem die »welschen« Maler, die zusammen mit zahlreichen italienischen Baumeistern, Steinmetzen und Stukkierern die neuerbauten barocken Paläste, Kirchen und Klöster mit Gemälden schmückten. Zu den bedeutendsten Meistern, die sich auf längere Zeit in der Kaiserstadt niederliessen, gehört der Venezianer Antonio Bellucci, der in den Jahren 1695—1709 in Wien und Umgebung tätig war. Er arbeitete im Dienste des Fürsten Montecuccoli, des Fürsten Franz Adam von Liechtenstein, und ebenso auch für Kaiser Josef I., der ihn 1709 zum Hofmaler ernannte. Belluccis in grosser Anzahl verfertigte Deckengemälde waren alle auf Leinwand gemalte Ölbilder, allegorische Darstellungen mit verhältnismässig wenigen Figuren.[2]

Es gab jedoch nicht immer die Möglichkeit, Meister ersten Ranges an der Stelle zu beschäftigen. Ein Teil der bedeutendsten Maler war entschieden abgeneigt, die Heimat zu verlassen; diese wurden dann aus der Ferne mit Aufträgen betraut. In erster Linie kamen für Leinwand-Deckengemälde Neapolitaner und Bolognesen in Betracht. Die Verbindungen der Kaiserstadt mit den italienischen Kunstzentren wurden besonders durch die kaiserlichen Residenten und Gesandten gepflegt. So liess z. B. der Vizekönig Feldmarschall Philipp Lorenz Daun in Neapel durch Solimena, Giacomo del Po und Paolo de Matteis Bilder malen »che servir dovevano per soffitte ad alcune sue stanze in Vienna«.[3] Solimena und Giacomo del Po waren in ähnlicher Weise auch für den Prinzen Eugen von Savoyen tätig (Deckenbilder im Belvedere). Der ebenfalls Neapolitaner Nicola Maria Rossi, der auch für den Wiener Palast des Marchese di Rofrano gearbeitet hatte, malte gleicherweise in Neapel für das Harrachsche Gartenpalais bei Wien. Unter den Bolognesen war es in erster Linie Marc Anton Franceschini, der als Maler von Deckenstükken, Ölbildern, meist mythologischen Inhalts, bevorzugt wurde (Liechtenstein-Palais). Der Vorteil des Ölgemäldes bei Deckenstücken gegenüber dem Fresko lag nicht nur darin, dass es aus der Ferne, bei dem bevorzugtesten ausländischen Meister bestellt werden konnte, sondern auch in dem Umstand, dass die Arbeit besser überwacht werden konnte, und der Besteller sich mit weniger Überraschungen abzufinden hatte. So wurden z. B die von Marschall Daun bestellten Bilder in Neapel, bevor sie abgeschickt werden sollten, im Palast des Vizekönigs zur Schau gestellt.[4] Die Bauherren waren oft mit Vorliebe für diese herkömmliche, zu Anfang des 18. Jahrhunderts schon etwas altertümliche Dekorationsmethode,

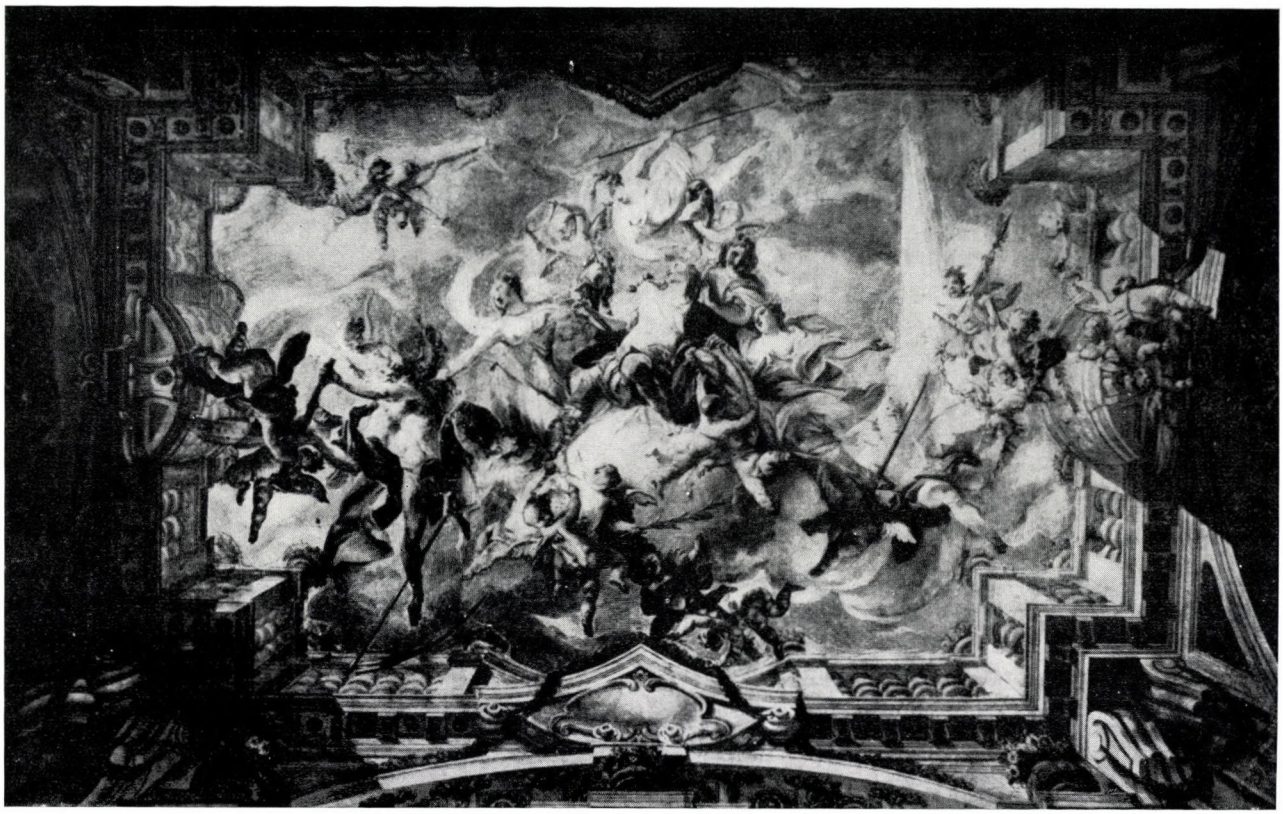

Abb. 1. Carlone: Allegorisches Deckenbild. Wien, Palais Kinsky-Daun

liessen sie zuweilen mit der Freskodekoration zusammen verwenden — indem das Mittelstück auf Leinwand, das weitere in Fresko gemalt war — und bewogen auch die einheimischen Maler, sich vor allem in dieser Art zu betätigen. Die frühen Deckenbilder von Johann Michael Rottmayr und Martino Altomonte sind zumeist auch in Stuckdecke eingelassene Leinwandbilder (Salzburg, Residenz u. a. m.).[5]

Das Überwiegen der Freskomalerei, der Sieg des Deckenfreskos wird erst um die Wende des Jahrhunderts nach der endgültigen Überwindung der Türkengefahr durch die veränderte Lebensweise der Auftraggeber, und damit im engsten Zusammenhang durch die Veränderungen und Umschwung im Bauwesen, bedingt. Mit der Stärkung der absolutistischen Habsburger-Macht und der Reorganisierung der beherrschten Länder wird die Möglichkeit zu grossartiger Bautätigkeit gegeben; es folgt die glanzvolle Periode des Hochbarocks in Österreich, in der eine Reihe von hervorragenden einheimischen Architekten, Johann Bernhard Fischer von Erlach, Johann Lukas von Hildebrand, Jacob Prandtauer u. a. einen eigenen Barockstil ins Leben rufen und in den neuerrichteten Prachtbauten die Grundlage zu einer neuen Art von Innendekoration schaffen. Die Prunksäle der geräumigen Paläste, die Kuppelräume der Kirchen sind zu grosszügigen malerischen Dekorationen geeignet; die verhältnismässig kleinen Leinwand-Deckenbilder würden in diesen Prachträumen etwas ärmlich wirken, die einheitliche Bemalung ist dagegen ein vorzügliches Mittel zur Hebung von Prachtgefühl und Grosszügigkeit. An den riesigen Gewölben, aber auch an den Flachdecken, muss die schwere Stuckverzierung immer mehr vor der zusammenhängenden, malerischen Füllung weichen. Auch die Art, bei der die kleinen Deckenfelder inmitten der Stuckdekoration, den Leinwandbildern ähnlich, mit Freskomalerei geschmückt wurden, wird allmählich verdrängt; die meist norditalienischen Meister, die Galliardis, Tencalas, Colombos, die diese Art in Wien und in der Monarchie eingeführt hatten, werden durch Maler der neueren Methoden ersetzt.

Anstelle des Stuckes — oder als Ergänzung desselben — wird nun die architektonische Scheinmalerei als Bindungsglied von Raum und Decke, Architektur und Malerei benutzt; Gewölbe und Raum werden durch sie einheitlich gestaltet. Diese neue Art der Dekoration wird in Wien durch den Hauptvertreter der Richtung, den Jesuiten-

pater Andrea Pozzo eingeführt. Pozzo, der in Wien im Dienste des Kaisers, der Jesuiten und des Fürsten Liechtenstein Kirchen und Paläste mit Fresken schmückte, gehört zu jenen seltenen Meistern, die zugleich als Architektur- und Figurenmaler tätig waren.[6] In der Regel sind nämlich diese beiden künstlerischen Betätigungen im ersten Viertel des Jahrhunderts voneinander scharf geschieden. Die Architekturmaler — sie werden auch Quadraturisten genannt — haben sich als Baumeister gebildet, sie sind, wie die verschiedenen Mitglieder der Galli Bibbiena Familie oder Antonio Beduzzi, Architekten, die meist in Zusammenhang mit den barocken Fest- und Theaterdekorationen beschäftigt werden und nur in ganz bescheidenem Masse zum Figurenmalen fähig sind.[7] Den Spezialisten der Architekturmalerei stehen in den Fällen, in denen grössere figurale Darstellungen vorkommen, immer Figurenmaler zur Seite, an den grossen Deckenmalereien — das sei besonders hervorgehoben — arbeiten stets in Gemeinschaft Figuren- und Architekturmaler. Den Vertrag schliesst der Bauherr mit dem Figurenmaler und dem Architekturmaler separat, sie werden in dieser Zeit als gleichwertige Schöpfer des Kunstwerkes geschätzt.[8] Das Verkennen dieser beiden Kunstgattungen, das Missverständnis von dem Verhältnis von Figurenmalerei und Architekturmalerei führte zu einer Reihe von Irrtümern, die unsere Kenntnisse über die Deckenmalerei des 18. Jahrhunderts zum Teil bis heute noch beherrschen und auch im Zusammenhang mit Carlo



Abb, 2. C. Carlone: Olymp. Wien, Palais Kinsky-Daun



Abb. 3. C. Carlone: Triumph Auroras. Teilstück. Wien, Belvedere

Carlones Tätigkeit das klare Bild der Tatsachen trüben.[9]

So galt z. B. irrtümlicherweise der Bolognese Marc Antonio Chiarini als alleiniger Schöpfer, d. h. auch als Figurenmaler von verschiedenen Wiener Fresken, von einigen Hauptwerken der frühen Deckenmalerei in Österreich.[10] Und doch war Chiarini, wie es aus den zeitgenössischen Berichten eindeutig hervorgeht, bloss Architekturmaler, der stets mit einem Figurenmaler, Andrea Lanzani, Antonio Burrini oder einem anderen zusammen arbeitete.[11] Wird von ihm gesagt, er habe hier oder dort einen Saal ausgemalt, so will es nur heissen, dass er die architektonische Umrahmung, aber ein anderer Maler die Figuren gemalt hätte. Beachtet man diese Tatsachen, so wird auch die Wiener Tätigkeit Chiarinis klar vor uns stehen. 1697 wurde er zusammen mit Andrea Lanzani, mit dem er in Gemeinschaft im Mailänder Palazzo Archinto gearbeitet hatte, vom Prinzen Eugen nach Wien berufen. Die beiden malten — gemäss dem Bericht des Augenzeugen Zanotti — zuerst zwei Säle im Stadtpalast des Prinzen aus. Im nächsten Jahr waren sie wieder in der Heimat. Lanzani kam schon 1700, Chiarini erst 1708 — abermals dem Rufe Prinz Eugens folgend — wiederum nach Wien. Nun malte letzterer — wie Zanotti weiter erzählt — eine grosse Galerie, ein Zimmer und die Bibliothek des Eugenschen Palastes in der Himmelpfortgasse. Von den bis heute erhaltenen Deckengemälden der Zimmer, wie auch von dem zum Teil vernichteten grossen Galeriebild stammt also der architektonische Teil von Chiarini, während die figurale Malerei zum grossen Teil Andrea Lanzani zuzuschreiben ist.[12] Da aber Lanzani 1712 gestorben war, wurde zu den übrigen Fresken des Palastes ein neuer Figurenmaler berufen, und zwar der Franzose Louis Dorigny, der 1712 im Stiegenhaus mythologische Szenen malte (Ikarus, Boreas und Orithyia), Deckenfresken »dont l'architecture est peinte par des Bolonais«.[13] Dieser Bolognese war wohl immer noch Chiarini, der nach Beendigung der Arbeit, mit Erlaubnis des Prinzen in der sala terrena des neuerbauten Trautson-Palastes die Decke und die Wände mit architektonischer Dekorationsmalerei schmückte.[14]

Von Mitte 1713 weilte Chiarini wiederum in Italien und kam — auch das dritte Mal vom Prinzen Eugen berufen — erst 1715 nach Wien. In dem neulich beendeten »Giardino« des Prinzen »dipinse dunque Marc Antonio non solamente la volta ma i muri ancora della gran sala« und ein weiteres Zimmer in demselben Palast.[15] Das sind die beiden Fresken im unteren Belvedere, d. h.



Abb. 4. C. Carlone: Verherrlichungs-Allegorie. Zeichnung. London, British Museum

im Marmorsaal und in dem daneben liegenden Zimmer, dem Schlafgemach des Prinzen, bei denen die figurale Darstellung oberhalb der reichen Architekturmalerei Chiarinis von Martino Altomonte 1716 gemalt wurde.

In diesem Fall ist also der Anteil von Figuren- und Architekturmaler geklärt, aber umso allgemeiner ist das Missverständnis, was die nächsten Werke Chiarinis, die Fresken des Daun-Palais' betrifft. Eine oberflächliche Deutung der Quellen führte zu der falschen Annahme, Chiarini habe das Deckenstück des Stiegenhauses gemalt, während das andere Deckenbild im Prunksaal von Carlo Carlone verfertigt worden sei. Aber dieser Irrtum, der seit den Veröffentlichungen A. Ilgs überall auftaucht, und der zur Behauptung führte, Chiarini wäre ein bedeutender Figurenmaler gewesen, muss zurechtgestellt werden.[16] Chiarini war nicht Urheber des einen, und der Lombarde Carlone Maler des anderen Deckenbildes, sondern beide waren Schöpfer von beiden, indem der Architekturmaler Chiarini die verbindenden architektonischen Teile, der Figurenmaler Carlone dagegen die figurale Darstellung malte. Ob das die erste gemeinsame Arbeit der beiden war, oder ob sie schon in dem ehem. Liechtenstein-Schloss in Hetzendorf zusammen gewirkt haben, bleibe dahingestellt: für keine der beiden Unternehmungen liegt ein sicheres Datum vor. Die Fresken im Palais Daun, einem Bau von Joh. Lukas von Hildebrandt, dürften um 1717—1718 entstanden sein, nachdem Chiarini die Arbeit im Unteren Belvedere schon beendet hatte, und Carlone noch nicht in Paura und Ludwigsburg beschäftigt war. Die beiden Deckenbilder, und nicht nur dasjenige im Prunksaal, das schon lange her als sein Werk galt, sondern auch das dreiteilige Deckenfresko der Galerie im Stiegenhaus sind charakteristische Arbeiten von Carlones Hand, mit den bezeichnenden runden Gesichtstypen und den von ihm so oft wiederholten allegorischen Figuren und Gruppen (Abb. 1—2). Er wird auch in den Quellen, in der zeitgenössischen Biographie Füsslis, als Schöpfer der Fresken im Daun-Palast bezeichnet.[17] Die Darstellung mit der Verherrlichung des Helden, der Tugenden und Künste passt vollkommen zum Themenkreis, der um diese Zeit in Wien bevorzugt und von Carlone auch später bearbeitet wurde.[18]

Das Hauptthema der Wiener Deckengemälde war um diese Zeit verständlicherweise die Verherr-



Abb. 5. C. Carlone: Gottvater. Teilstück. Schlosshof, Kapelle

lichung der kriegerischen Tugenden, die Anspielung auf das siegreiche Österreich. In den Palästen der Feldmarschälle Montecuccoli, Daun u. a., in den Sälen des Siegers von Belgrad, dem Prinzen Eugen, wie auch bei allen anderen Standespersonen und erst recht bei dem Monarchen musste die Darstellung der zu Sieg und Macht führenden Eigenschaften von besonderem Interesse sein. Anstatt der Verewigung von konkreten historischen Ereignissen wählte man an den Deckengemälden — der barocken Ausdrucksweise und den Gegebenheiten des Deckenbildes folgend — allegorische Darstellungen, in deren Mittelpunkt das Lob der Tapferkeit, der meist in der Figur des Herakles verkörperten Heldentugend, und die Verherrlichung des guten und siegreichen Staatsregimes stand. Der Neapolitaner Paolo de Matteis malte »Herakles von Ruhm gekrönt« für den Fürsten Daun, N. M. Rossi dasselbe Thema für den Fürsten von Rofrano. Chiarini und Lanzani verewigten die Geschichte des Herakles im Stadtpalais des Prinzen Eugen, Andrea Pozzo die Aufnahme des Herakles am Olymp auf seinem grossen Deckenbilde im Liechtensteinschen Gartenpalais. Im Marmorsaal des Unteren Belvedere war die Verherrlichung des Helden mit Apollo und den Musen dargestellt.[19]

Man begegnet einer weiteren Variante desselben Themas auf dem Wiener Hauptwerk Carlones, dem Deckenbild des grossen Saales im Oberen Belvedere. Der erste Gedanke, die Entwurfzeichnung im British Museum, war auch hier dem altbewährten Thema, der Aufnahme des Herakles am Olymp gewidmet. Die Darstellung wurde wahrscheinlich geändert, als das Konzept verfasst wurde. Da die ikonographische Deutung dieses so wichtigen Werkes bis heute nicht beruhigend gelöst ist, müssen wir versuchen, auch ohne Kenntnis des verschollenen Programms die allegorischen Zusammenhänge aufzuklären. Einen gewissen Anhaltspunkt bietet uns das einzige, auf Carlones Werk bezügliche Programm, jenes zum Deckenbild des Landhauses in Linz.[20] Mit Hilfe dieser Quelle und auf Grund einer eindringlicheren Nachforschung kommt man zu dem Ergebnis, dass die bisherige Bezeichnung: »Verherrlichung des Kriegshelden«, »Apotheose des Prinzen Eugen« oder ähnliches, nicht völlig zutreffend ist. Im allgemeinen ist die Darstellung wohl eine Allusion auf den heldenhaften Patron, aber die allegorischen Gruppen haben auch eine konkretere Bedeutung. Wie ist vor allem die Hauptfigur, die thronende jugendliche Gestalt zu deuten? Wegen des Staatsruders, das er in der Rechten hält, und wegen der ihm beistehenden Eigenschaften: Tugend (mit Lanze und Lichtstrahl), Weisheit zum Regieren (mit Spiegel), Gerechtigkeit (mit Schwert und mit einer von einem Engel gehaltenen Waage), und wegen des guten Rates (mit Buch) könnte man die Gestalt für eine Allegorie der Staatsgewalt, der guten Regierung



Abb. 6. C. Carlone: Gottvater mit Engeln. Ölskizze. USA, Privatbesitz

(»Genius Imperii«) halten. Sie ist jedenfalls eine allegorische Figur, die bei den verschiedensten Anlässen in ähnlicher Weise wiederkehrt, und nur durch die Abänderung des Wappens am Thron konkret auf einen dynastischen oder persönlichen Zusammenhang bezogen wird.

Das grosse allegorische Deckenbild im Oberen Belvedere ist ein gemeinschaftliches Werk von Carlone und Marc Antonio Chiarini bzw. des Nachfolgers des letzteren, Gaetano Fanti. Auch hier hat man den Anteil von Figurenmaler und Architekturmaler lange Zeit hindurch verkannt. Es wird zwar in den Quellen Carlone deutlich im Zusammenhang mit den Fresken im Belvedere genannt, aber die falsche Wertung von Chiarinis Tätigkeit verleitete doch zu der Annahme, er hätte die figuralen Teile, sein Schwiegersohn, Gaetano Fanti, die architektonische Dekoration des grossen Deckenbildes gemalt.[21] Da wir durch Zanotti wissen, dass Chiarini in seinen späten Jahren kaum mehr etwas unternommen und alles seinem Schwiegersohn überlassen hatte, ist es wohl begründet, anzunehmen, dass er zur Architekturmalerei des Saales im Oberen Belvedere höchstens nur die Entwürfe geliefert hatte, und dass die Ausführung wohl dem seit 1715 neben ihm wirkenden Gaetano Fanti zufiel. Die figurale Darstellung stammt im Saal ebenso wie in der »sala terrena« und in der Kapelle von Carlo Carlone, dessen Stil an allen drei Fresken unverkennbar ist. Die hier verwendeten Kompositionen werden von ihm — wohl auf Grund der Skizzen — auch anderswo wiederholt: der »Sieg Apollos und Auroras« mit den sieben freien Künsten (Abb. 3) kommt ein Jahrzehnt später in Ludwigsburg in fast unveränderter Weise vor; die allegorische Hauptgruppe des grossen Deckenbildes benutzt er fast wörtlich im Festsaal des Schlosses Ansbach und zum Teil auch im Gardesaal in Brühl. Zu einer weiteren, doch schon bedeutend veränderten Fassung desselben Themas gehören: die Ölskizze in Graz, eine bisher unveröffentlichte Zeichnung aus dem British Museum, London (Abb. 4), die Zeichnung aus der Albertina und eine Ölskizze im Londoner



Abb. 7. C. Carlone: Herakles vor Apollo und Venus. Ölskizze. Paris, Galerie Pardo



Abb. 8. C. Carlone: Verherrlichung des Verdienstes. Ölskizze. USA. Privatbesitz



Abb. 9. C. Carlone: H. Dreifaltigkeit. Ölskizze. USA, Privatbesitz



Abb. 10. C. Carlone: Martyrium eines Heiligen. Ölskizze. Budapest, Privatbesitz



Abb. 11. C. Carlone: Triumph des Kreuzes. Ölskizze. Deutscher Kunsthandel

Kunsthandel, wie auch das Deckenbild aus der Villa Colleoni in Calusco d'Adda (jetzt Mailand, Museo Poldi Pezzoli), als deren Entwürfe die beiden letztgenannten Skizzen von Hochformat erkannt werden können.[22]

Carlone war im Oberen Belvedere 1721—1723 beschäftigt. Das kleine, neulich restaurierte Deckenbild der Kapelle, »Gottvater mit Engelchor« ist 1723 bezeichnet, doch wissen wir aus einem Brief Carlones, dass er schon im Juli 1721 im Oberen Belvedere tätig war.[23] Das mag wohl der Zeitpunkt gewesen sein, in dem er die Ausführung des grossen Deckenbildes in Angriff nahm: von 1719 bis Sommer 1721 war er in Paura, in Ludwigsburg und dann in Breslau beschäftigt. Wahrscheinlich folgte dem grossen Saal die Ausmalung des Gartensaales und zuletzt, schon 1723, das Deckenbild der Kapelle.

Nach der Beendung der Arbeit im Belvedere waren Carlone und Fanti, wie es aus der Korrespondenz von Johann Lukas von Hildebrandt mit Erzbischof Harrach hervorgeht, für Salzburg tätig. Der Architekt erwähnt in dem Briefe vom 30. April 1723 neben »zwey artige Gedanken« von Rottmayr die Skizze »von den Herrn Carloni und Fanti« für Schloss Mirabell, die er jedoch erst am 1. Juni übersenden kann, »weil eher der Herr Gio. Battista aus Ursach einer Hochzeit bey Hoff nit die Gedanken gegeben hat«. Hildebrandt, der mit der Skizze recht zufrieden war, teilt auch die Bedingungen der Maler mit: Carlone verlangt 1000 G., Fanti 1500 mit und 1300 ohne Gold, dazu noch Reisekosten, Brot und Wein. Das Salzburger Werk soll bis Ende März unternommen werden, früher ginge es nicht, »weil sie andere Sachen zu ausmachen in Händen haben«.[24] Dieser Bericht Hildebrandts wirft nicht nur einiges Licht über eine bisher unbekannte Unternehmung Carlones, es bereichert auch unsere Kenntnisse über die Arbeitsmethoden der Deckenmalerei am Anfang des 18. Jahrhunderts. Es wird hier wiederum klar, dass die grossen Deckenfresken von Figuren- und Architekturmalern in Gemeinschaft geplant und entworfen waren, und dass zur Verfertigung der Skizze zuerst die Gedanken von einem Historiographen oder Poeten, in diesem Fall von einem Gio. Battista,[25] geliefert werden mussten. Es stellt sich auch heraus, dass Carlone und Fanti auch nach Beendigung der Fresken im Oberen Belvedere gemeinsam Aufträge unternommen haben. Leider ist ihr gemeinsames Werk in Salzburg nicht erhalten geblieben: vielleicht wurde es auch nie ausgeführt.

Sieht man in den Dokumenten sorgfältig nach, so stellt sich folgendes heraus. Von den drei Deckengemälden, die einst das Schloss Mirabell geschmückt hatten, und die alle bei der Feuersbrunst 1818 zugrundegegangen sind, war das Deckenbild des Speisesaals 1723 von J. M. Rottmayr gemalt worden. Das Fresko im Treppenhaus — zu dem 1723 Carlo Carlone die Skizze lieferte, und das ein »heidnisches Emperium« darstellte — scheint von Fanti und Altomonte vollendet worden zu sein. Letzterer erhielt jedenfalls 800 Fl. »für seine Arbeiten an der Hauptstiege«. Zur Ausmalung der Kapelle war der Vertrag 1725 mit Bartolommeo Altomonte und Gaetano Fanti geschlossen worden.[26]

1725—1726 war Carlone in seiner Heimat, in Como (Capella dell'Immacolata, Collegio Gallio) tätig, kehrte dann nach dieser kurzen Unterbrechung nach Österreich zurück, arbeitete wiederum für seinen früheren Gönner, den Prinzen Eugen auf



Abb. 12. C. Carlone: Engelchor. Zeichnung. London, British Museum

dessen Landsitz in Schlosshof und schmückte mit Fresken die neuerbaute Kirche in Gross-Siegharts. Die bezeichneten Deckengemälde in Gross-Siegharts sind im Jahre 1727 gemalt worden.[27] Das bis heute unveröffentlichte, neulich restaurierte kleine Deckenstück der Kapelle in Schlosshof (Abb. 5) muss bald nach Carlones Rückkehr aus Italien, wohl 1726 entstanden sein. Prinz Eugen hat das Schloss erst 1725 erworben und dann umgestalten lassen, im März 1727 hat sich schon Carlone auf die nächsten Jahre zur Ausmalung des Palais Clam-Gallas in Prag verpflichtet. Das helleuchtende kleine Freskogemälde in Schlosshof, die Darstellung Gottvaters im Himmelsglanz gehört mit seinen lieblichen Rokokoformen und spielerischer Leichtigkeit zu den weniger anspruchsvollen, aber umso anziehenderen Werken unseres Meisters. Eine unlängst in amerikanischem Privatbesitz aufgetauchte virtuose Skizze Carlones kann unzweifelhaft als Entwurf zu diesem Deckenbild erkannt werden (Abb. 6).[28]

Es ist nicht unsere Absicht, Carlo Carlones spätere Laufbahn in ihren Einzelheiten hier weiter zu verfolgen; was wir näher erörtern wollten, war eben nur seine immer noch ungenügend bekannte und unterschätzte Tätigkeit in Österreich. Seine Tätigkeit als Dekorationsmaler in den Ländern der Monarchie und in Deutschland war viel umfassender, sein Einfluss auf die Entwicklung der einheimischen Malerschulen, seine Rolle im Erstarken des Rokoko viel bedeutender, als es bisher vermutet wurde. Bei der historischen Rekonstruktion der Karriere dieses so lange vergessenen Malers kommen immer wieder neue Werke zum Vorschein, die früher irrtümlicherweise anderen, besser beachteten italienischen



Abb. 13. C. Carlone: Anbetung des Lammes. Zeichnung. London, British Museum

Malern zugeschrieben oder nicht bemerkt wurden. Tauchen in der jüngsten Zeit allmählich so viele Arbeiten Carlones, besonders Skizzen auf, so kann das gar nicht wundernehmen, wenn man nur bedenkt, dass er während seiner fast ein halbes Jahrhundert langen Karriere über 40 Fresken verfertigt und nach der biographischen Notiz Füsslis allein an Entwürfen über 500 hinterlassen hatte.[29]

Ein Teil dieser zum Vorschein gekommenen Skizzen kann mit authentischen Carlone-Werken in Zusammenhang gebracht werden. So war zum Beispiel der in der Pardo-Galerie in Paris veräusserte Deckenbildentwurf, die »Aufnahme Herakles' im Himmel« (Abb. 7) wohl zum Deckenfresko des Schlosses Heimsheim bestimmt. Carlone malte dort 1730 während seines Ludwigsburger Aufenthaltes für den Grafen Friedrich Wilhelm von Gravenitz »Herakles am Olymp zwischen Apoll und Venus« — wie die Szene auch auf dem Entwurf dargestellt ist. Zum Teil werden dann dieselben Motive, die uns hier begegnen, auf einem weiteren Deckenbildentwurf Carlones wiederholt (Abb. 8). Wir sehen auf dieser Ölskizze aus amerikanischem Privatbesitz einen ähnlichen Ehrentempel in der Höhe mit dem Genius des ewigen Ruhmes und einer ruhenden Frauengestalt. In der Mitte mehr nach unten schwebt — ganz wie dort — eine junge Frau, die durch die brennende Ampel wohl als »Sapienza« gedeutet werden kann, zwei Putten tragen neben ihr den Spiegel der Weisheit und die Keule der Stärke. Aber im unteren Teile der Skizze wird hier anstatt des Herakles ein lorbeerbekränzter älterer Mann, mit Lanze in der Hand — allem Anschein nach das »Verdienst«, »Merito« — zum Tempel des Ruhmes erhoben. Ganz unten sieht man die von Minerva niedergeschmetterten, besiegten Laster. Das ist der Entwurf zu einem Deckenbild Carlones im Palazzo Gaifami in Brescia (Ballraum), das in den Quellen folgendermassen beschrieben wird: »Il merito esaltato e il Vizio abattuto con molte figure«.[30] Auch eine weitere Deckenbildskizze Carlones ist unlängst in amerikanischem Privatbesitz aufgetaucht, ein Entwurf mit der »Verherrlichung der

hl. Dreifaltigkeit«, der früher Sebastiano Ricci zugeschrieben wurde (Abb. 9).[31] Die nähere Bestimmung ist in diesem Fall besonders schwer, da Carlone das Thema unzählige Male bearbeitet hatte, es dürfte sich jedenfalls — um nach den Stilmerkmalen zu urteilen — um ein Spätwerk, wohl ein Deckenbild aus der späten, italienischen Periode handeln. In diese heute immer noch sehr lückenhaft gekannte Spätperiode des Meisters gehört auch eine hochinteressante, schwungvolle Skizze mit der Marter eines Heiligen in Budapester Privatbesitz (Abb. 10). Das Bild war versuchsweise Diziani zugeschrieben worden; aber es trägt doch alle Anzeichen der etwas nervösen, fahrigen, formgelösten Darstellungsweise des alten Carlone. Da die Komposition recht gut als Marter des hl. Secondus gedeutet werden kann, könnte es sich hier um einen Entwurf zum Spätwerk Carlones in der Kathedralkirche von Asti, der Marter des hl. Secondus handeln.[32] Eine weitere Skizze, wohl auch zu einem Altarbild, ist neulich im deutschen Kunsthandel aufgetaucht (Abb. 11): sie stellt den Triumph des hl. Kreuzes und den Erzengel Michael dar, in einer von dem frühen Michaelis-Bild Carlones in Passau stark abweichenden, reiferen Fassung.[33]

Wir möchten hier kurz noch von einigen bisher unveröffentlichten Zeichnungen Carlones sprechen, und damit die überraschend niedrige Anzahl seiner bekannten graphischen Arbeiten bereichern. Das Londoner British Museum besitzt ausser dem schon erwähnten und von Professor Voss publizierten Entwurf (»Aufnahme des Herakles am Olymp«) drei weitere Deckenbildentwürfe des Meisters: die in Abbildung 4 gezeigte »Allegorie«, die — um aus der Darstellung und dem Ausschnitt zu urteilen — wohl zu einem kleineren Deckenstück in einen fürstlichen Palast bestimmt war, wie auch zwei weitere Zeichnungen religiösen Gegenstandes.[34] Die eine, mit einer kassettierten Scheinkuppel und der Darstellung des Hl. Michael als Besieger der Laster (Abb. 12) kann wohl als ein früher, vorbereitender Entwurf zu dem Deckenbild der Kurfürstenkapelle in Breslau erkannt werden. Proportionen wie auch Charakter der Scheinmalerei sind die gleichen; aber die Komposition und die Figurengruppen sind nur in grossen Zügen ähnlich. Da aber an zwei Ecken auch die Umrisse der Pendentifdarstellungen sichtbar sind, kann der Zusammenhang mit dem Breslauer Deckenbild kaum angezweifelt werden. Die weitere, wohl zum selben Stock gehörige Carlone-Zeichnung des British Museums stellt die »Anbetung des Lammes durch die 24 Ältesten« dar (Abb. 13). Sie ist ein Entwurf zu einem kleineren Deckenbild — möglicherweise an einem Orgelchor —, das vermutlich in der Periode von 1720—1730 entstanden ist. In Ausführung und Technik verschieden geartet sind zwei Handzeichnungen Carlones, die jüngst im Germanischen Museum, Nürnberg erkannt werden konnten: eine Teilskizze zu dem Fresko im Gardesaal von Brühl und ein Rötelentwurf zur Allegorie des Verdienstes in Schloss Ludwigsburg.[35]

Es ist wohl kaum daran zu zweifeln, dass ausser den bisher veröffentlichten sich noch eine lange Reihe von Carlones Zeichnungen in den verschiedenen Museen und Sammlungen befinden. Da jedoch seine Tätigkeit erst in den letzten Jahren gründlicher erforscht und bekanntgegeben wurde, muss immer noch damit gerechnet werden, dass mehrere von seinen Werken falsche Bezeichnung tragen oder gar nicht beachtet werden. Mit dem vorliegenden Aufsatz wollten wir der weiteren Forschung und Erforschung von Carlones Kunstschaffen einige bisher ausser acht gelassene Momente und Werke vorstellen.

ANMERKUNGEN

[1] *Garas, K.:* Carlo Innocenzo Carlone. Bulletin du Musée Hongrois des Beaux Arts 1960 (XVII.) 71, 139; *Voss, H.:* Die Frühwerke Carlo Carlones in Österreich. Arte Lombarda 1961 (VI.) S. 38.

[2] Antonio Bellucci (1654—1726) wird 1695 als »Maler bei Fürst Montecuccoli« in Wien erwähnt (Quellen zur Geschichte der Stadt Wien. Wien, 1908. No. 7185, 7186, 8140.). 1696 malt er vier Altarbilder für Stift Klosterneuburg, 1697 Deckengemälde für das Liechtensteinsche Majoratshaus, dann weitere 23 Ölgemälde für Schloss Feldsberg. Seit 1709 war er am Hofe Johann Wilhelms von der Pfalz tätig.

[3] *De Domenici, B.:* Vite dei Pittori, Scultori ed Architetti napoletani. Napoli 1742—1744 (Ed. 1840)Band IV. S. 295, 332.

[4] *De Domenici* a. a. O. S. 332.

[5] Es geht aus einem Bericht über die Tätigkeit des Freskenmalers Giulio Quaglio in Klesheim (1706) hervor, dass die Verfertigung eines Deckenfreskos »kaum den viertel Theil der Zeit« erforderte, wie das eines Leinwandbildes gleicher Grösse, und so dem Maler günstigere Verdienstmöglichkeiten bot. *Martin, F.:* Schloss Klesheim. Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, 1926 (IV) S. 180.

[6] Andrea Pozzo (1642—1709) kam dem Rufe Kaiser Leopolds folgend 1703 nach Wien. Er malte zuerst das heute nicht mehr erhaltene Deckenbild der Favorita, seit 1704 die Fresken der Universitätskirche und 1705—1708 das grosse Deckengemälde im Prunksaal des Liechtensteinschen Gartenpalais'. Sehr bezeichnend ist, was *L. Pascoli* (Vite dei pittori, scultori ed architetti moderni. Roma 1730. Band II.

S. 266) über die Umstände dieser lezteren Arbeit zu berichten weiss: Fürst Adam von Liechtenstein »avea fatto scrivere a diversi pittori d'Italia per servirsi poi del più bravo che acettato avesse l'invito. Andaronvene alcuni e riconosciuto il sito e trovatolo più vasto che non creditavano gli dissero con estremo lor dispiacere sinceramente, che non potevan servirlo, perche conoscevano superiore il lavoro alle forze«. Als einzige Möglichkeit wurde dem Fürsten Andrea Pozzo empfohlen.

[7] »Die Quadraturmalerei galt als Disziplin der Architektur, Architekten hatten ihre Regeln ergründet . . . Die meisten ihrer Jünger sind Baumeister gewesen.« *Posse, H. :* Das Deckenfresko des Pietro da Cortona im Palazzo Barberini und die Deckenmalerei in Rom. Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen, 1919 (XL.) S. 131.

[8] So ist z. B. bei Ausmalung des Presbyteriums von Klosterneuburg 1728 ein »Figur-Mahlers Contract« mit Rottmayr und ein »Architectur-Mahlers Contract« mit Gaetano Fanti aufgesetzt (s. *Pauker, W. :* Beiträge zur Baugeschichte der Stiftskirche in Klosterneuburg. Monatsblatt des Altertumsvereins zu Wien, 1906 [VIII.] S. 27). Gaetano Fanti unterschreibt sich stets als »ingenier und architectur mahler« (s. *Pauker, W. :* Donato Felice Allio und seine Tätigkeit im Stifte Klosterneuburg. Wien 1907. S. 25). Zuweilen signiert der Architekturmaler auch separat das Deckenstück, wie z. B. Antonio Tassi im Dome von St. Pölten »Ant. Tassi pinxit architecturam 1739«. Andrea Lanzani beruft sich darauf, bei der Unterhandlung zur Ausmalung des grossen Saales von Bamberg, dass er zu einer so gewaltigen Arbeit die Hilfe von drei Personen benötigt »cioé pittore di figure, altro di perspettiva ed architettura, ed uno aiutante, pure pittore, oltre due servitori per somministrare l'occorente« (*Chroust, A. :* Quellen zur Geschichte des Barocks in Franken unter dem Einfluss des Hauses Schönborn. Augsburg 1931. Band I. S. 114.).

[9] Die Literatur über diese Frage ist ziemlich spärlich und lückenhaft. Um eine gewisse Übersicht zu geben, folgt hier eine kurze Zusammenfassung der Architekturmaler, die um diese Zeit in Wien und Österreich tätig gewesen sind.

Antonio *Beduzzi* (1675—1735), seit 1708 als kaiserlicher Theatralingenieur Nachfolger Lodovico Burnacinis in Wien. Er war 1703—1711 für Stift Melk tätig. Malte 1710 das Deckenbild im Wiener Landhaus, nahm 1714—1718 an der Ausschmückung der Kirche Maria Taferl teil, war 1727 nach Dürnstein berufen worden.

Antonio Galli *Bibbiena* (1700—1774), Sohn des Ferdinando Galli Bibbiena, kais. Theatralingenieur. Malte die Scheinkuppel der Wiener Peterskirche und der Trinitarierkirche in Pressburg. Vielfach auch in Ungarn beschäftigt.

Marc Antonio *Chiarini* (1652—1730). Er kam 1697 aus Mailand mit Andrea Lanzani nach Wien, malte mit ihm im Winterpalais des Prinzen Eugen. War seit 1708 abermals in Wien im Palast des Prinzen Eugen und im Palais Trautson tätig (bis 1713). Von August 1713 bis Ostern 1715 in Bologna, seit 1715 bis 1726 wieder in Wien. Er malte mit Martino Altomonte im Marmorsaal vom Unteren Belvedere, mit Carlo Carlone im Palais Daun.

Ercole Gaetano *Fanti* (1687—1759). Schüler und Nachfolger des Marc Antonio Chiarini, dessen Schwiegersohn er war. Er kam 1715 dem Ruf des Prinzen Eugen folgend nach Wien, war 1716 neben Chiarini und Altomonte an den Fresken im Unteren Belvedere tätig, malte 1721—1723 die Architektur an den Deckenbildern Carlo Carlones im Oberen Belvedere. Mit Carlo Carlone im Treppensaal, 1724, mit Bartolommeo Altomonte in der Kapelle von Schloss Mirabell in Salzburg (1725) beschäftigt. 1727—1729 Mitarbeiter Rottmayrs bei der Ausmalung der Karlskirche, 1728 im Presbyterium der Stiftskirche von Klosterneuburg. Arbeitete 1731—1732 mit Paul Troger im Bücher- und Marmorsaal in Melk und 1742—1744 in der Jesuitenkirche von Győr.

Domenico *Francia* (1702—1758) kam 1723 zu Giuseppe Galli Bibbiena nach Wien; er malte in der Schwarzspanierkirche in Wien, eine »sala terrena« in Baden, ein »gabinetto sopra il Kolmarch« und »prospettive in diverse giardini«. Er wurde 1736 auf acht Jahre vom Grafen Tessin als königlicher Hofmaler nach Stockholm berufen. Er kehrte dann nach einem Aufenthalt in Portugal in den vierziger Jahren nach Wien zurück, malte die Architektur an den Deckenbildern in der Kirche von Herzogenburg für Bartolommeo Altomonte im Bibliotheksaal von Klosterneuburg und St. Florian. 1755 war er Mitarbeiter Gregorio Guglielmis bei der Ausmalung des grossen Saales an der Wiener Universität.

Francesco *Messenta* (1675—1745). Architekturmaler neben Carlo Carlone bei der Ausmalung des Sitzungssaales im Landhaus von Linz (1717) und danach der Dreifaltigkeitskapelle in Paura bei Lambach (1713—1718). Er war neben Beduzzi 1713—1718 in Maria Taferl tätig. Malte die Architektur an den Fresken Bartolommeo Altomontes in der Stiftskirche von Wilhering; wird 1745 in St. Florian erwähnt.

Ippolito *Sconzani* aus Bologna. Malte 1716—1717 die Architekturmalerei in der Stiftskirche und 1719 im Prälatensaal von Melk. 1723—1724 war er als Mitarbeiter Altomontes in Stift St. Florian tätig.

Antonio *Tassi*. Architekturmalereien 1739 neben Daniel Gran im Dome von St. Pölten, 1747—1749 in Stift St. Florian, in der Kirche am Sonntagberg (1739) und in der Kapelle des Heiligenkreuzerhofes in Wien.

Als wichtigste Literatur dazu s.

Zanotti, G. : Storia dell'Accademia Clementina di Bologna. Bologna 1739;

Crespi, L.: Vite dei pittori bolognesi non descritte nella Felsina pittrice. Roma 1769;

Ilg, A. : Leben und Werke Joh. Bernhard Fischer von Erlach des Vaters. Wien 1895;

Riesenhuber, M. : Die kirchliche Barockkunst in Österreich. Linz 1924.

[10] *Ilg, A. :* Leben und Werke Joh. Bernhard Fischer von Erlach des Vaters. Wien 1895. S. 596; *Dvořák, M. :* Zur Entwicklungsgeschichte der barocken Deckenmalerei in Wien. Wien 1923. S. 11; *Mrazek, W.*: Kunst aus Österreich. Barocke Deckenmalerei. Wien 1961. S. 16.

[11] *Zanotti, G. :* Storia dell'Accademia Clementina di Bologna. Bologna 1739. Band I. S. 269. »Marc'Antonio Chiarini fu un raro, ed egregio pittore di quadratura, e fu ancora valente architetto.« Besonders aufschlussreich ist die Äusserung Andrea Lanzanis, eines der wichtigsten Mitarbeiter Chiarinis. Als er 1706 wegen der für Franz Lothar von Schönborn malenden Fresken ersucht wird, lässt er folgendes berichten: »farebbe venire d'Italia uno de primi huomini, quale dipinge a miracolo si a fresco, come a guazzo et ad oglio, tanto nell'architettura, quanto nella perspettiva e lontanenze dovende il s. Lanzani introdurre le figure.« Er möchte auch wissen »se ne lati dovurassi dipingere ed introdurre colonnate e lontananze in perspettiva, con figure al naturale ch'ingannerano l'occhio de' riguardanti come ambi questi due virtuosi hanno fatto in diversi palazzi d'Italia«. (*Chroust* a. a. O. S. 106).

[12] Andrea Lanzani (1639—1712) kam 1697 aus Mailand nach Wien, arbeitete mit Chiarini im Stadtpalais des Prinzen Eugen, weilte seit Ende desselben Jahres wieder in Italien, von 1700 bis 1708 nochmals in Wien. 1701 malte er Deckenbilder für Fürst Kaunitz in Schloss Austerlitz, dann auch Deckengemälde im Liechtensteinschen Majoratshaus, Wandgemälde am Hochaltar in der Schwarzspanierkirche in Wien, 1706 eine Hauskapelle (Kölnerhofkapelle) für den kaiserlichen Arzt daselbst. Er kehrte 1712 nach Mailand zurück, wo er auch gestorben ist. Als authentische Quelle s. den schon erwähnten Bericht an Franz Lothar von Schönborn, wo auch bemerkt wird: ». . . il s. principe Eugenio di Savoia, a cui haveva dipinto a fresco tutto il di lui palazzo« (s. *Chroust* a. a. O. S. 106 und *Lohmeyer, K.:* Ein Bericht des Freskomalers Andrea Lanzani über seine Werke in Österreich und Italien. Belvedere, Forum, 1926. S. 129). Der neulich veröffentlichte Aufsatz über Lanzani von *M. G. Turchi* in l'Arte, 1960. S. 99 ist in seinen Angaben oft fehlerhaft und irreführend. Die Kuppel der Schwarzspanierkirche ist u. a. nicht von Lanzani, sondern von G. A. Pellegrini gemalt worden (s. *Garas, K. :* Le plafond de G. A. Pellegrini à Paris. Bulletin du Musée Hongrois des Beaux Arts 1962 (XXI).

[13] Dézallier d'Argenville, A. J.: Abrégé de la vie des plus fameux peintres. Paris 1762. Band IV. S. 274. Louis Dorigny (1654—1742) wurde durch den Prinzen Eugen 1712 aus Italien nach Wien berufen. Er weilte 13 Monate in der Kaiserstadt und malte ausser den Deckenbildern des Eugenschen Palastes die nicht mehr erhaltenen Deckengemälde

(»Versammlung der Götter«) in der Böhmischen Hofkanzlei. Er ging auch nach Prag und verfertigte dort ein näher nicht bekanntes Deckenbild mit Juno.

[14] *Fleischer, J.* : Das Gartenpalais Trautson (Ungarische Garde), jetzt Heim der ungarischen wissenschaftlichen Institute in Wien. Belvedere 1929 (VIII.) S. 291, 339. Abb. 345.

[15] *Zanotti* a. a. O. S. 278.

[16] *Ilg, A.* : Das Palais Kinsky auf der Freiung in Wien. Wien 1894.

[17] *Füssli, J. R.* : Geschichte und Abbildung der besten Künstler in der Schweiz. Zürich 1779 V. S. 224. Auch im neuerschienen Aufsatz von *H. Voss* a. a. O. S. 250, nur das Deckenbild im Saal als Werk Carlones erwähnt.

[18] Im mittleren Teil sieht man den vom Ruhm bekränzten Siegeshelden, Genien und Putten beschäftigen sich, ihn seiner Rüstung zu befreien, während dem alten Zeitgott, Saturn seine Sense entrissen wird. In den beiden kleineren Deckenfeldern an den Schmalseiten sind die die Laster bekämpfenden Tugenden mit Minerva und Herakles verewigt, an den Langseiten die Vertreter der sieben freien Künste.

[19] Als weitere Beispiele können wir noch J. M. Rottmayrs Deckenbild mit dem Triumph des Kriegshelden im Liechtensteinschen Gartenpalais erwähnen, wie auch Martino Altomontes bisher falsch gedeutete Zeichnung in der Wiener Sammlung Baldass (s. *Garzarolli*, Die barocke Handzeichnung in Österreich. Wien 1928. Abb. 20., *Aurenhammer, G.* : Die Handzeichnungen des 17. Jahrhunderts in Österreich. Wien 1958., die eindeutig die Aufnahme des Herakles am Olymp (mit den Zeichen seiner Taten im Vordergrund) darstellt. Auch das grosse Deckenbild im Stiegensaal von Schloss Schönbrunn, das neulich als ein bisher unerkanntes Hauptwerk Sebastiano Riccis veröffentlicht wurde (*Garas, K.*: Ein unbekanntes Hauptwerk Sebastiano Riccis. Pantheon 1962 (XX) S. 235) gehört der Darstellung nach in diesen Zusammenhang.

[20] *Garas*, Carlone a. a. O. S. 77; *Voss* a. a. O. S. 245. *Schmidt, J.* : Linzer Kunstchronik. Linz 1952. S. 184; dem 1717 geschlossenen Vertrag war ein Programm beigeschlossen, das alle Einzelheiten der Darstellung bestimmte. Es sollte die österreichische Monarchie mit den vier Weltteilen und den Hauptflüssen Österreichs gezeigt werden von den Vertretern der vier Stände (Prälatenstand in der Figur der Religion, Ritterstand durch Mars verkörpert, Herrenstand als Nobilitas und Bürgerstand als Myrthus) begleitet. Die sie umringenden allegorischen Gestalten, Justitia, Consilium, Felicitas, Abundantia u. a. weisen auf die Tugenden hin, mit denen das Land regiert wird. Da sich zum Teil die hier erwähnten Gestalten auch auf dem allegorischen Deckenbild im Gardesaal von Brühl wiederfinden (die huldigenden vier Weltteile, die Stände, Justitia, Consilium u. a., und das Land Bayern anstatt von Österreich), können wir uns das vernichtete Fresko als eine ähnliche Komposition vorstellen. Das gibt aber zahlreiche gemeinsame Motive auch mit dem grossen Deckenbild im Belvedere, wo die Komposition zum Teil auch ähnlich gestaltet wird.

[21] *Füssli* a. a. O. S. 224; *Kleiner, S.* : Wunder würdiges Kriegs- und Siegs-Lager ... Eugenii Francisci. Augsburg 1731. 1739. Bei *Engerth, E.* : Katalog der kaiserl. Gemäldegalerie. Wien 1864, S. 1 noch richtig, bei *Ilg*, Fischer von Erlach a. a. O. S. 597 bereits falsch zitiert. *Mrazek* a. a. O. S. 16, Abb. 13 als Chiarini. *Garas* a. a. O. S. 77, Abb. 65 als Carlone; *Voss* a. a. O. S. 244 mit einer Skizze in Cagno (Abb. 6—8).

[22] Eine Skizze mit einer Gruppe von Architektur, Skulptur und Malerei, die wohl mit dem Fresko im Belvedere in Zusammenhang steht, war in der Galerie Fischer, Luzern 1960 veräussert worden (s. Kunstpreisverzeichnis München 1960. S. *Garas*, Carlone a. a. O. S. 78, Abb. 66—67. *Barigozzi-Brini, A.* : Affreschi profani di Carlo Carlone in Lombardia. Arte Lombarda 1961 (VI.) S. 256. Abb. 1.

[23] Österreichische Kunsttopographie. Die Kunstdenkmäler des Gerichtsbezirkes Lambach. Wien 1959. Band XXXIV. S. 454.

[24] Österreichische Kunsttopographie. Die profanen Denkmale der Stadt Salzburg. Wien 1914. Band XIII. S. 183.

[25] Ob es sich hier in der Tat um Giovanni Battista Comazzo, Hofpoeten und Historiographen handelt — wie es vorgeschlagen wurde (Österr. Kunsttop. Band XIII. S. 184) —, ist nicht sicher. Graf Comazzo, der das Programm von Beduzzis Deckenbild im Wiener Landhaus verfasst hat, soll im Jahre 1711 schon gestorben sein (s. *Ilg* in Berichte und Mitteilungen des Alterthumsvereins zu Wien, 1897. S. 67).

[26] *Hübner, L.* : Beschreibung der hochfürstl.-erzbischöfl. Haupt- und Residenzstadt Salzburg. Salzburg 1793. Band I. S. 390; *Pirckmayer, F.* : Notizen über Bau- und Kunstgeschichte Salzburgs. Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde 1903 (XLIII.) S. 191.

[27] In der früheren Literatur (s. Österr. Kunsttopographie VI. 134) wurden Carlones Deckenbilder in Gross-Siegharts versuchsweise Karl Resselfeldt zugeschrieben. Neulich veröffentlicht von *H. Voss* a. a. O. S. 250, Abb. 16—19.

[28] Öl, Leinwand 62 × 86. Ich verdanke den Hinweis auf dieses — wie auch auf Bild Abb. 8—9 — Herrn Professor H. Schwarz, Middletown, der mir liebenswürdigerweise auch die Fotos zugeschickt hat.

[29] *Füssli* a. a. O. S. 228.

[30] *Carboni, G. B.* : Le pitture e le sculture di Brescia. Brescia 1760; Storia die Milano. Milano 1959. Band XII. S. 761. Farbtafel. Dasselbe Thema kommt verändert auch auf einem Deckenbild Carlones in Schloss Ludwigsburg vor. Zur Darstellung des »Merito« s. die Nachforschungen von *O. Kutschera Woborsky* in Monatshefte für Kunstwissenschaft 1916, S. 170.

[31] Öl, Leinwand 94 × 125. Als Sebastiano Ricci bei *Borenius, T.* : Venetian Eighteenth Century painters in England. The Fine Arts (Studio) 1931. Abb. S. 57.

[32] Öl, Leinwand 84 × 55. Sammlung R. Bedő, Budapest, früher Gaspare Diziani zugeschrieben.

[33] Öl, Leinwand 35 × 47. Ich verdanke den Hinweis auf dieses Bild Frau Dr. A. Mayer-Meintschel, Dresden, Gemäldegalerie.

[34] Ich verdanke den Hinweis auf die vier Zeichnungen im British Museum Herrn D. Ivan Fenyő, Budapest, Museum der Bildenden Künste. Drei von den Zeichnungen tragen die alte (eigenhändige?) Bezeichnung C. Carloni und je eine Zahl einer durchlaufenden Numerierung. Sie sind alle gut ausgearbeitete, deutlich gezeichnete Entwürfe, die wohl dem Auftraggeber zur Genehmigung vorgelegt worden waren. Zu derselben Gruppe gehört wohl auch Carlones Entwurf zum Deckenbild des grossen Saals in Brühl, der sich zur Zeit in englischem Privatbesitz befindet (Hinweis Dr. B. Bushart, Stuttgart).

[35] Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum Hz. 4274, lavierte Federzeichnung, unter der falschen Bezeichnung Gottfried Stuber; Hz. 4047, Rötel 60,5 × 47,4, unter unbekannte des 18. Jahrhunderts.

M. E. LIGNEREUX, ÉBÉNISTE ILLUSTRE SOUS LE CONSULAT

UN MEUBLE SIGNÉ DE LIGNEREUX AU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS DE BUDAPEST

Par

HEDVIG SZABOLCSI

Dans la collection de meubles français du Musée des Arts Décoratifs de Budapest se trouve une console[1] (Fig. 1) qui soulève des problèmes fort intéressants et permet d'identifier un maître dont l'oeuvre était jusqu'à présent pour ainsi dire inconnu.

Dans les publications d'histoire des arts décoratifs, il n'est guère d'usage de décrire les objets en détail, ce qui est grandement préjudiciable à l'exactitude et à l'authenticité des recherches ultérieures. C'est pourquoi nous estimons important, dans l'intérêt du développement du sujet, de commencer notre étude par une description précise de l'objet.

La console est en chêne plaqué de racine d'amboine. Le socle est lisse; les deux extrémités en saillie, un peu plus hautes que la partie centrale, sont encadrées d'un filet de bronze doré et surmontées chacune d'une chimère ailée à tête égyptisante. En bronze patiné vert et garnies de bronze doré ajouré, elles supportent la ceinture et le dessus de la console à fond de glace encadrée d'un filet de bronze doré. Les deux pilastres derrière les chimères sont ornés d'un décor de bronze en forme d'épée, nouée d'un ruban, et travaillée en bas-relief.

Le placage lisse de la ceinture est richement garni de bronze: entre deux couronnes nouées d'un ruban se trouvant sur les extrémités, court un décor de guirlande de huit festons retenus par des noeuds de ruban sur neuf candélabres avec, dans chacun des arcs, un motif d'étoile à six branches. Les deux faces de la ceinture sont garnies d'un décor de bronze en forme de tête de femme prise entre des palmettes, volutes et feuilles d'acanthe. Le dessus est en marbre noir. Le revers de la console, le plateau sous le marbre et la plaque inférieure de la ceinture portent différentes marques et étiquettes.

Parmi celles-ci, c'est en premier lieu la marque du confectionneur qui mérite une attention particulière. On lit sur l'étiquette oblongue collée sur le revers le texte suivant encadré d'une ligne ovale (Fig. 2): «Lignereux, Successeur de Daguerre, Rue Vivienne, N° 11, en face colle Colbert, Magasin de Meuble d'Ébénisterie ornés de Bronzes, Pendules, Girandoles, Lustres, Bron[zes] Porcelaine, Vases et Curiosités. Dépot general des Porcelaines de Sevres a Paris.»

Au milieu du revers de la console, une étiquette carrée porte la marque du meuble, écrite à l'encre: «Parquet et glacedela (!) console a chimere N° 1.»

Une autre étiquette similaire se trouvant sous le dessus de marbre porte la même inscription: «console a chimere Nr. 1.»

Sur la plaque inférieure du marbre: «Marbre d'une console a chimere».

Sur le côté droit de la plaque dorsale, le fragment d'une étiquette en lettres d'imprimerie indique l'histoire en Hongrie du meuble: «Eisenst . . .
Schloss In . . .
Nro . . .»

Le chiffre est illisible, mais il se peut que ce soit le même numéro que celui porté par une autre étiquette également imprimée, se trouvant sur le revers de la ceinture: «Nro 179».

C'est encore à l'histoire de l'objet que se rapporte un autre fragment d'étiquette très usée, portant le texte dactylographié: «. . . dai palota 1937».[2]

*

Sans aucun doute, ce meuble mérite une analyse déjà par sa haute qualité artistique; au demeurant, l'étiquette de Lignereux se trouvant sur le revers lui confère, du fait de sa rareté, une valeur particulière.

Martin-Eloy Lignereux (1750 ou 1752—1809)[3] fut incontestablement l'un des ébénistes les plus intéressants de la fin du XVIIIe et du début du

XIXe siècles, un maître dont l'oeuvre n'est, jusqu'à présent, pas suffisamment connu. Ses données biographiques nous sont grosso modo fournies par les ouvrages de Salverte, de Ledoux-Lebard et un peu aussi par celui de Lefuel.[4]

Nous ne savons que très peu de choses de l'activité créatrice que Lignereux déploya au XVIIIe siècle. A Paris, il s'associe à Dominique Daguerre, le fameux marchand-mercier, orfèvre et ébéniste.[5] Lorsque, en 1793, Daguerre quitta Paris et s'enfuit à Londres,[6] Lignereux s'installa dans un nouveau magasin rue Vivienne[7] — l'étiquette signalée plus haut permet d'établir que ce fut au n° 11; il continua à y vendre les meubles confectionnés par lui, mais, d'après l'étiquette — d'autres objets d'ameublement aussi. En 1798, il maria sa fille à Jacob-Desmalter, l'autre grand ébéniste illustre de l'époque. Il continua cependant à rester en relations avec Daguerre dont il demeura l'associé dans son magasin de Sloan Street à Londres.[8] Cette maison fournit nombre de meubles chers au prince de Galles à Carlton House; ceux qu'on y trouve encore aujourd'hui portent la marque de Daguerre.

Dès le temps où, à Paris, il s'était associé à Daguerre, Lignereux avait déployé une vaste activité satisfaisant les exigences de la classe la plus distinguée; avec Daguerre, il fut fournisseur du Mobilier de la Couronne.[9] En même temps il fut, sous Louis XVI, avec Daguerre, marchand-mercier très prisé et »établira même un magasin de vente en Angleterre, concourant pour une très large part à la prospérité, voir par leurs demandes précises, au style de la grande manufacture française.»[10] Son rôle de fournisseur de la Cour de France avait valu à Lignereux une grande considération et ce fut bien lui «à qui la reine Marie-Antoinette avait confié sa collection de laques de Chine peu avant la Révolution», et «qui remit entre les mains de l'Etat le 30 Brumaire An II une précieuse collection d'objects d'art et de curiosités, comprenant notamment des laques de Chine que la reine Marie-Antoinette avait confiées, le 10 août 1789, à Daguerre.»[11]

Daguerre ayant quitté la France, Lignereux continua à exercer à Paris sans associé; et le fournisseur du roi avant la Révolution devint, grâce à ce geste que nous venons de mentionner, un artisan soutenu par le nouveau régime. La renommée dont il avait déjà joui jusqu'alors, son travail et la belle qualité des meubles sortis de son magasin permettent de comprendre la faveur avec laquelle furent accueillis ses meubles à l'Exposition des Produits de l'Industrie en l'An IX (1800). Il y exposa «une commode en bois d'acajou, un secrétaire, une console, des tables à thé. Ces meubles ont paru remarquables par l'élégance et la richesse, par l'accord de toutes parties, par le choix des formes approprié à la destination de chaque chose, enfin par l'exactitude et le fini du travail extérieur et intérieur. Le Jury ne sachant choisir entre lui et les frères Jacob pour l'attribution de la médaille d'or, leur décerna en commun cette haute récompense». Il participa aussi à l'exposition de l'année suivante, en 1801, «et ses produits méritèrent de nouveaux éloges».[12]

En 1802, Lignereux livra aux Palais Impériaux des meubles pour la somme de 4800 francs; il fabriqua simultanément des meubles pour la princesse Elisa.[13]

Notre ébéniste, fournisseur des palais impériaux, des cours princières et des aristocrates anglais, fut donc une personnalité de grand renom. Son activité d'ébéniste dura sans doute 20 ans, bien que les sources jusqu'ici connues ne permettent pas d'établir à quel moment il la commença. Sa période principale va en tout cas de 1793, année de la fuite de Daguerre en Angleterre, jusqu'à 1804, année où il liquida son magasin, pour le céder à Thomire et Duterme. Son importance dans l'art de l'ameublement sous le Consulat est reconnu dans tous les ouvrages jusqu'ici parus.[14]

Il n'en est que plus surprenant que, selon les sources dont nous disposons, pas un seul de ses meubles authentiques n'ait jusqu'à présent été catalogué.[15] Mme Ledoux-Lebard suppose «qu'il n'estampillait pas ses oeuvres. De plus il ne dût fabriquer qu'en très petite quantité ou très cher». Elle cite à ce propos le Journal de Mme de Cazenove d'Arlens: «le 8 mars 1803 nous avons été voir le beau magasin de meubles de Lignereux. C'est une réunion des choses du meilleur goût, des pendules délicieuses, beaucoup de glaces à la Psyché, des tables, des garnitures de salon, mais on ne peut rien y acheter, du moins chez Lignereux et chez Vaucher (marchand de toiles peintes) on peut se chauffer comme en Angleterre !»[16]

Sur Lignereux on savait jusqu'à présent qu'il fut un illustre artisan et marchand, qui, en sa qualité de fabricant de meubles «mit en vogue les lits en nacelle, les chiffoniers à l'égyptienne et autres meubles, exécutés d'après les dessins de Percier et Fontaine».[17]

Nous avons dit qu'aucun meuble authentique de Lignereux n'était jusqu'ici connu. Or, à présent,

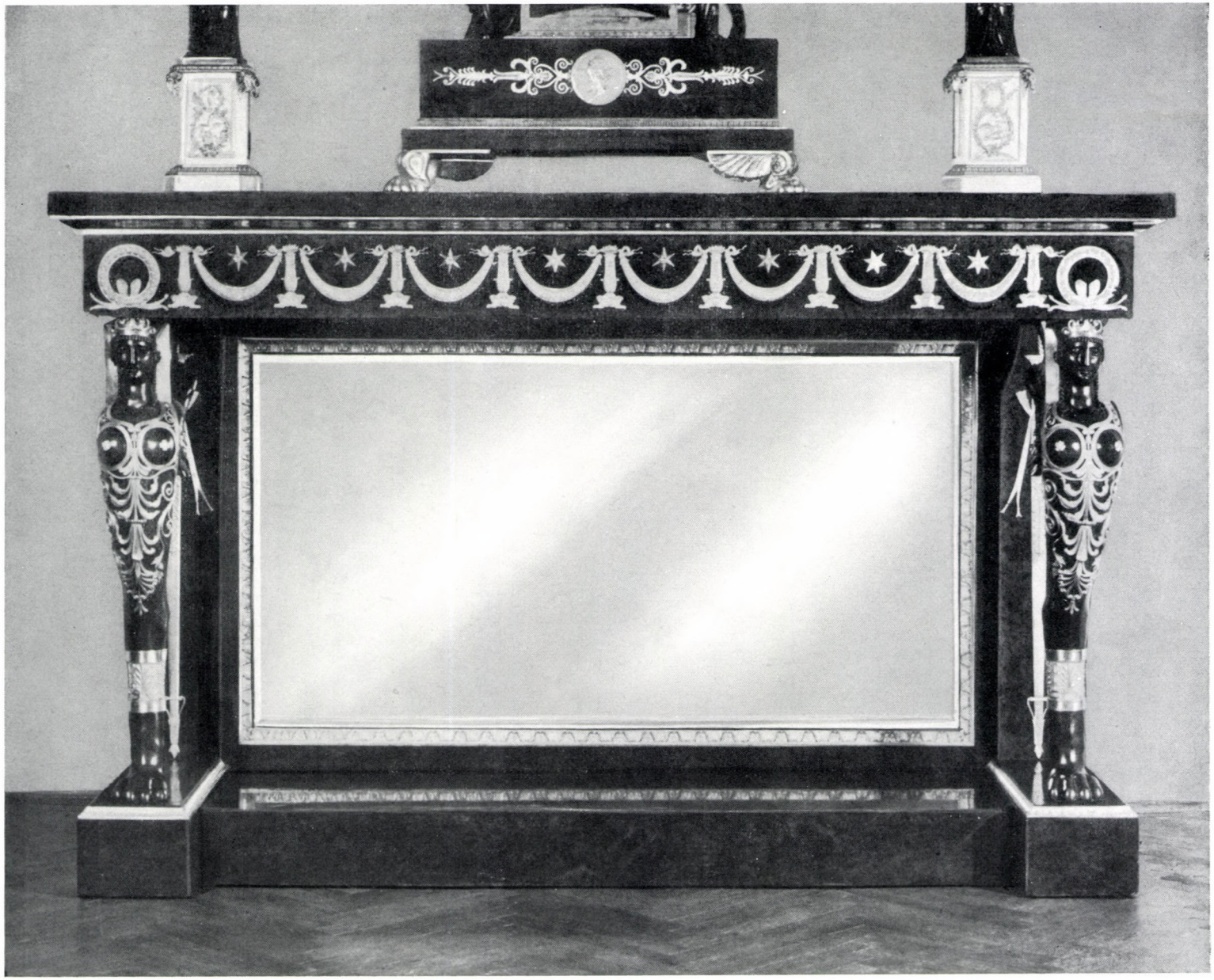

Fig. 1. Console, signée par M. E. Lignereux

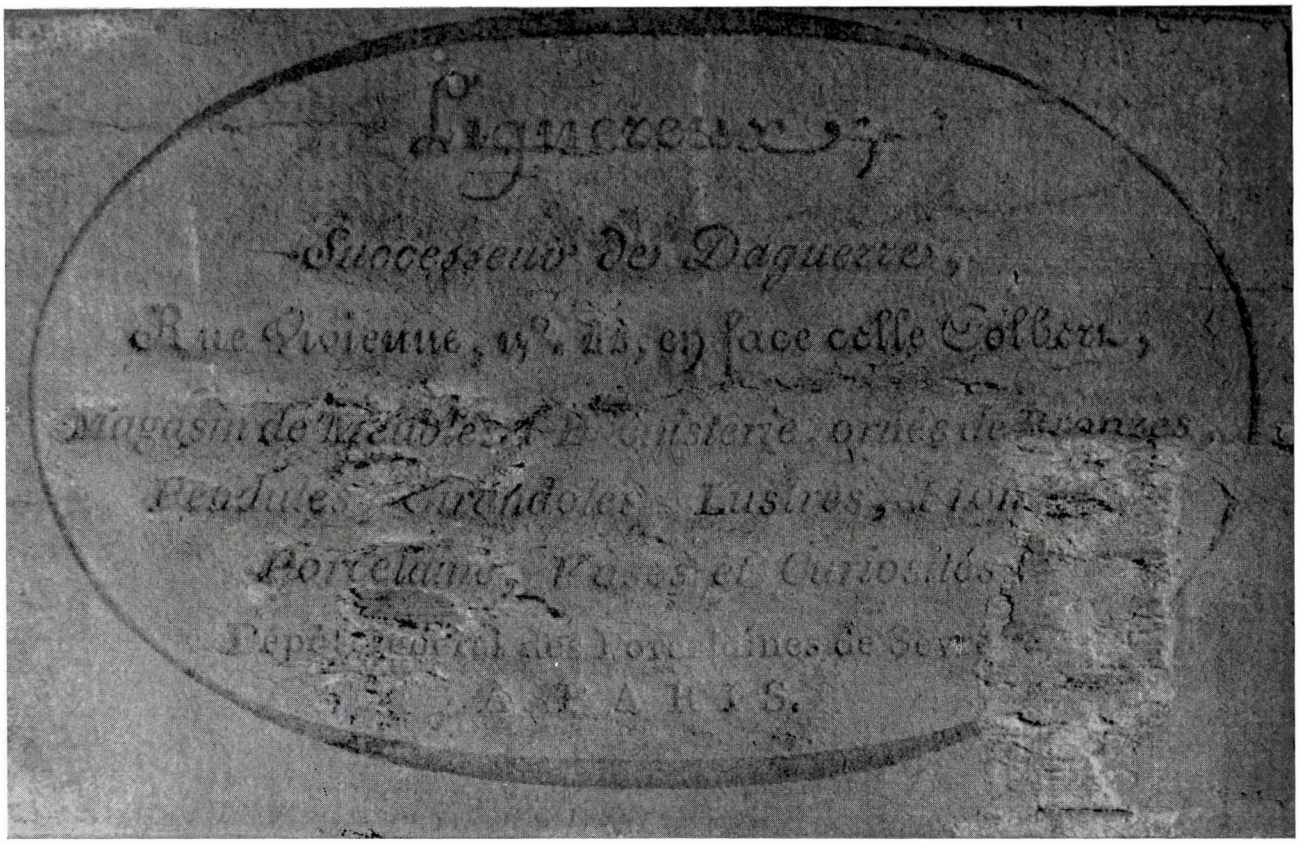

Fig. 2. L'étiquette en papier de Lignereux

l'exemple de notre meuble élimine la supposition selon laquelle, en raison de son double métier, il n'estampillait pas même les oeuvres des meilleurs ébénistes sorties de son magasin.[18] Il dût signer, du moins au temps où fonctionna son atelier de la rue Vivienne, une partie de ses produits en les marquant d'étiquettes en papier,[19] chose qui, dans la France de l'époque, avait dû être un système sinon fréquent du moins connu.

Une analyse détaillée de la console du Musée des Arts Décoratifs de Budapest nous permettra peut-être de mieux connaître au moins une période de l'activité créatrice de Lignereux.

*

Pour pouvoir déterminer la date de fabrication de la console en question, il est nécessaire d'analyser en détail la forme du meuble, et ce d'autant plus que l'oeuvre de Lignereux nous étant inconnue nous ne pouvons pas y insérer ce meuble.

La venue de ce prototype de console peut être située à la dernière décade du XVIIIe siècle. La structure rationnelle aux lignes droites, qui prit naissance sous Louis XVI, se développa après la Révolution, sous le Directoire, et obtint sous le Consulat sa forme définitive qui, épurée, allait faire loi pour le style Empire. Il faut examiner ce type de console simultanément avec les cheminées, ses analogies formelles étant connues déjà dans les dernières décades du XVIIIe siècle. Il nous faut le rattacher à celles-ci aussi du fait que la cheminée constituait, conformément à la tradition des intérieurs français, un centre dans les intérieurs et que ce fut par un souci de symétrie classique que l'on eut alors coutume de disposer une console contre le mur d'en face de la cheminée; en tant qu'une contre-partie de celle-ci dans la composition: console et cheminée peuvent, dans nombreux cas, être regardées comme des pendants.[20]

Le simple prototype des consoles consista en un socle lisse, d'un fond de glace compris entre deux pilastres, de deux pieds en forme d'hermès supportant la ceinture lisse et le dessus de marbre. Les cheminées étaient, mutatis mutandis, leurs correspondants. Ce type prit sa forme définitive au temps du Consulat et le recueil de La Mésangère nous en offre plusieurs excellents exemples datant des années 1802 et 1803.[21]

Les cheminées, analogues des consoles, sont plus anciennes, bien que le recueil de La Mésangère eût présenté leurs prototypes des années 1803 et 1804.[22] En dehors des meubles (La Malmaison, Hôtel de Beauharnais), on trouve dans l'ouvrage de Percier et Fontaine, publié pour la première fois en 1801 et intitulé «Recueil de décorations intérieures comprenant tout ce qui a rapport à l'ameublement», plusieurs exemples de cheminées aux formes mûres et épurées. Or, même pour Percier et Fontaine, ce fut l'ouvrage de Piranesi, intitulé «Diverse maniere d'adornare i cammini», paru en 1769, qui avait servi de modèle.

Tandis que les cheminées françaises étaient, presque sans exception, exécutées en marbre, souvent garnies de bronze doré, la matière de base des consoles est le bois, et dans le cas de notre meuble, il est plaqué de racine d'amboine dont le dessin granulé le fait fort ressembler au marbre. (A Compiègne, une console en acajou est disposée en face d'une cheminée en marbre.)

Bien qu'il soit généralement connu que la restauration du Château de Compiègne eût commencé

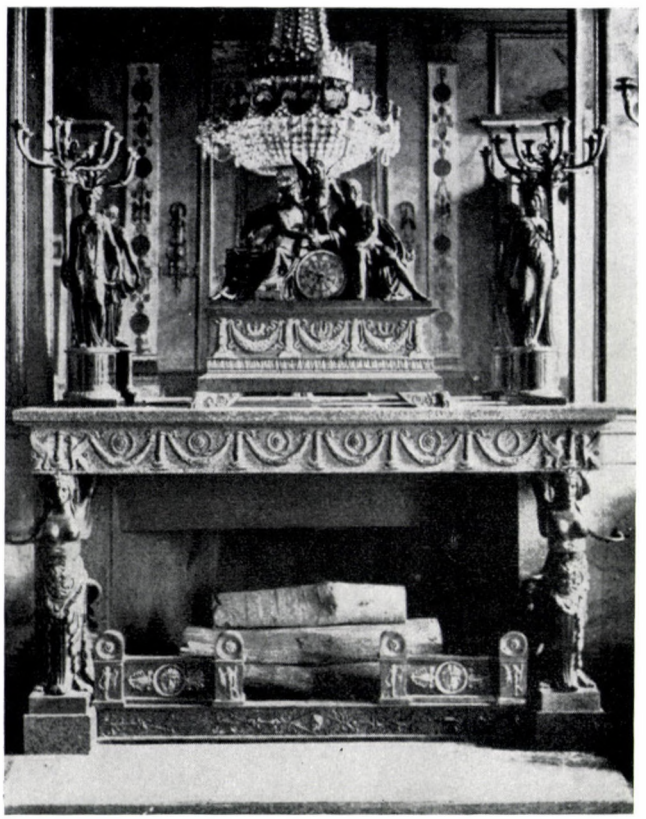

Fig. 4. Cheminée. Compiègne. Salon des Dames d'Honneur

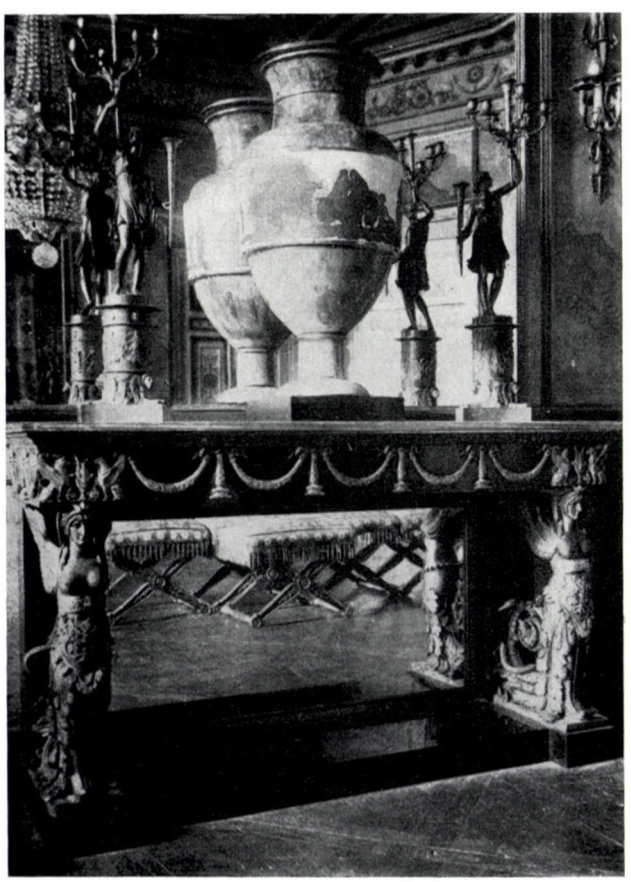

Fig. 3. Console. Compiègne. Salon des Dames d'Honneur

en 1807 pour être terminée en 1810, lors du mariage de Napoléon avec Marie-Louise, nous devons supposer que l'ensemble cheminée-console (Fig. 3 et 4) fut antérieur à cette date, ou bien qu'il avait été conçu selon des types antérieurs; en effet le recueil de La Mésangère en publie dès 1803—1804, isous le Consulat, un équivalent frappant de simélitude (Fig. 5).[23] Cette supposition se trouve s tayée aussi par nombre d'autres consoles de formedidentiques, exécutées sous le Consulat, par exemple celle qui se trouve à l'Hôtel de Beauharnais.[24]

La simple forme fondamentale est donc générale, et de menues différences existent seulement dans la forme du socle et du fond de glace.

Ainsi, les consoles que nous venons de passer en revue, celles du Musée des Arts Décoratifs de Budapest, de l'Hôtel de Beauharnais et de Compiègne sont, quant à leur structure, absolument identiques.

En dehors de leur structure sobre et rationelle, elles sont caractérisées donc en premier lieu par les variantes de leurs ornementations.

*

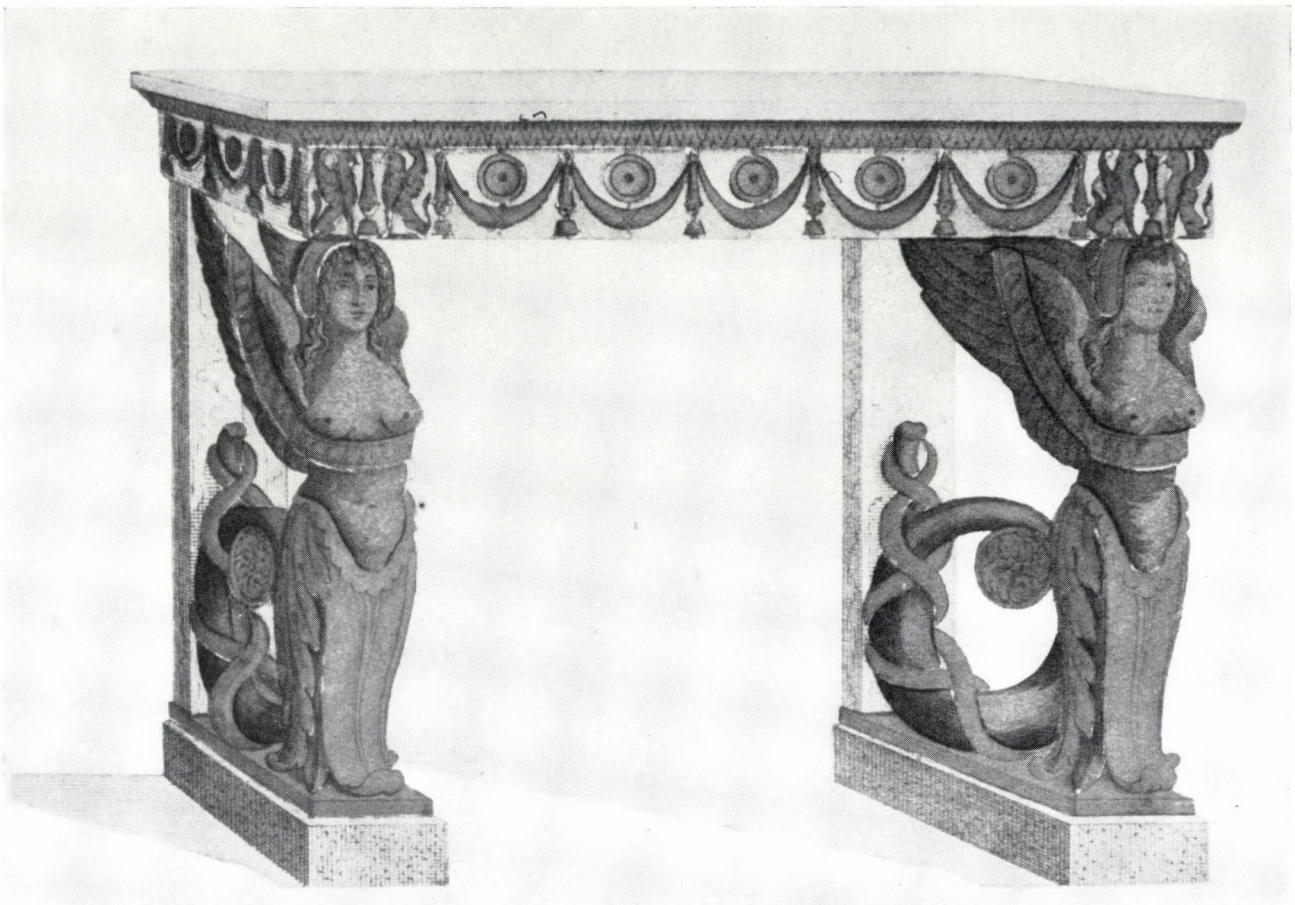

Fig. 5. Dessin d'une cheminée de 1803, d'après La Mésangère

Notre meuble ne présente qu'une seule sorte d'ornementation faite de bronzes patinés, dorés et finement ciselés.

Alors que le travail de menuiserie témoigne d'une façon quasi indubitable que le meuble ait été fabriqué dans l'atelier de Lignereux, la personne du bronzier-ciseleur pose des problèmes. Cette question est d'autant plus importante que le caractère de la console est essentiellement déterminé autant par la qualité du travail de menuiserie que par toute sa composition, et par sa décoration de bronze.

*

La question se pose donc de savoir quel était le rôle de Lignereux dans la fabrication du meuble signé de son nom. A qui pourrait-on attribuer le dessin du meuble et qui serait l'excellent maître ciseleur auquel on doit ces bronzes d'une si haute qualité.

Selon Mme Ledoux-Lebard, Lignereux confectionnait des meubles d'après les dessins de Percier et Fontaine. Bien que cette affirmation ne puisse être étayée par des données concrètes, nous l'acceptons en tant qu'hypothèse, d'ailleurs assez logique, étant donné le fait que, rentré à Paris après 1791 et s'associant alors à Fontaine, Percier avait dessiné des meubles — comme le mentionne David à propos de Jacob[25] — et que, faute d'autres travaux ils firent de nombreux dessins de meubles[26] et maintinrent leurs rapports aussi plus tard. Quoique non-exhaustive, l'édition de leurs dessins d'ameublement atteste de leurs activités décoratrices.

La dernière période de l'activité de Lignereux coïncide avec le temps des premiers succès de Percier et Fontaine; il est donc logique de penser que le maître — qui était non seulement ébéniste, mais aussi marchand-mercier, et jouait donc un rôle dirigeant dans la conception et l'exécution définitive de ses meubles[27] — arrivé alors au som-



Fig. 6. La garniture de bronz ornant la ceinture de la console de Lignereux

met de sa carrière fit travailler les deux architectes très doués et encore débutants qui, au moment du mariage de la fille de Lignereux avec Jacob-Desmalter étaient très liés avec la famille Jacob.

Leur Recueil de Décorations intérieures . . . , publication réunissant leurs dessins les plus importants, ne porte ni dans la première édition parue en 1801, ni dans les éditions postérieures le dessin de notre console ou d'une autre qui lui ressemblerait. La garniture de bronze de la console ne figure donc, elle non plus, sous sa forme définitive dans le recueil de Percier et Fontaine. Or, si nous la décomposons en ses éléments, nous retrouvons dans le Recueil les divers détails ou leurs analogies d'esprit identique, dans les décorations des murs ou des plafonds, ou parmi les ornements de meubles ou d'autres objets décoratifs.

Somme toute, on peut accepter que la console signée Lignereux a été exécutée d'après les dessins de Percier et Fontaine, et qu'elle doit la forme de sa décoration au trésor ornemental conçu par eux, ou du moins dans leur esprit.

L'examen des bronzes de la console, la manière de leur exécution et le style de leurs éléments décoratifs permet de penser qu'ils sont de la main du même maître.[28]

Selon leurs caractères, les bronzes peuvent être classés dans plusieurs groupes:

1. *Ornement plastique :* les chimères ailées constituant les pieds antérieurs. (Fig. 7)

2. *Les décors en bas-relief de la ceinture :* les guirlandes de la face, retenues par des rubans sur des candélabres, les deux couronnes se trouvant aux deux extrémités, et les bronzes latéraux à tête de femme prise entre des palmettes. (Fig. 6)

3. *Le bas-relief* représentant un fourreau d'épée enrubanné disposé sur les pilastres derrière les chimères. (Fig. 7)

4. *Les filets* courant sous le dessus de marbre, encadrant le fond de glace et le socle. (Fig. 7)

Groupe 1

Les deux chimères — pour utiliser l'expression de la marque d'atelier de Lignereux — sont en bronze patiné vert avec des bronzes dorés en applique. Elles sont fondues par morceaux; les deux ailes et la partie de pied peuvent, à partir de l'extrémité supérieure du filet en bronze doré à palmettes, être démontées grâce à des vis intérieures. Les bronzes ajourés ornant le corps sont fixés sur ceux-ci; la tête et la coiffe sont avec le torse fondues en une seule pièce.[29]

La chimère apparaît en tant qu'élément décoratif dans l'art français du meuble lors de la transformation essentielle, sous le Directoire, des éléments décoratifs. Le motif égyptien qui, ici, est présent surtout dans la coiffe, remonte lui aussi au XVIIIe siècle. Il avait été découvert par Piranesi dans la seconde moitié du XVIIIe siècle et utilisé par lui avec d'autres motifs dans ses dessins (Diverse maniere . . .); les Français l'accentueront après la campagne d'Egypte, en le mettant en relief et en l'utilisant comme modèle en architecture, mais aussi dans l'art du meuble.[30] L'influence égyptienne ne fut, selon Hautecoeur, pas très profonde, et on ne retrouve les motifs égyptiens que dans des

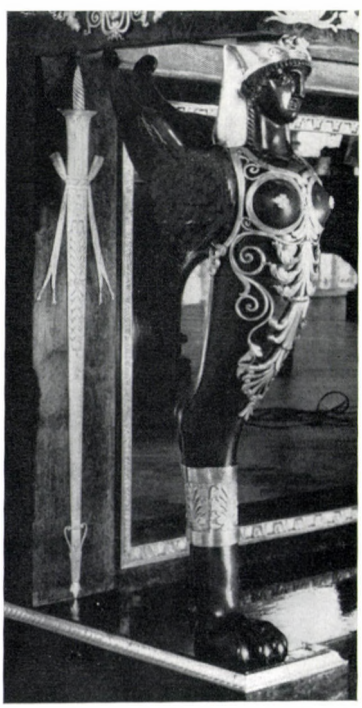

Fig. 7. Chimère ailée constituant le pied de devant de la console de Lignereux



Fig. 8. Table-guéridon à trois pieds. Versailles, Grand Trianon

chapiteaux et quelques figures. Pour étayer son opinion, Hautecoeur cite l'ouvrage de Beauvallet et Ch. Normand, intitulé «Fragments d'architecture, sculpture et peinture dans le style antique ... ouvrage dans lequel on trouvera toutes sortes de détails relatifs à la décoration intérieure des édifices». Selon lui, la plupart des motifs égyptiens trouvés dans ce recueil proviennent de Rome, et il les interprête comme la modernisation des motifs déjà habituels au XVIIIe siècle.[31] En France, tant dans le mobilier que dans d'autres objets d'art décoratif, le motif égyptisant peut être daté des années qui suivirent 1798, et dans les années 1805—1810 il avait déjà cessé d'exister.

La chimère égyptisante qui fait l'objet de nos examens est un spécimen typique de ces motifs, et on en trouve d'ailleurs des analogies. Telles sont par exemple, les chimères constituant les trois pieds de la table ronde du Grand Trianon[32] (Fig. 8), où la conception des ailes ne présente

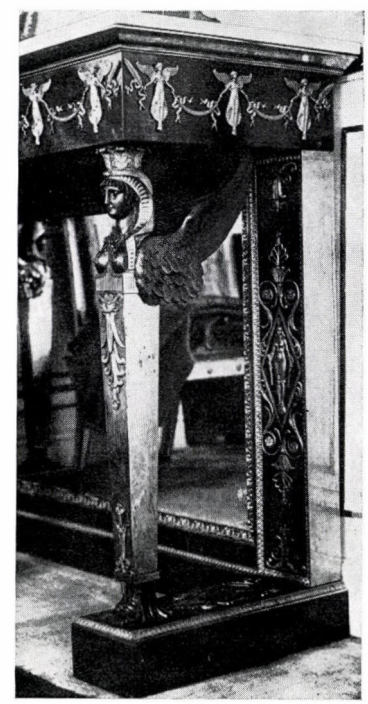

Fig. 9. Console. Fontainebleau

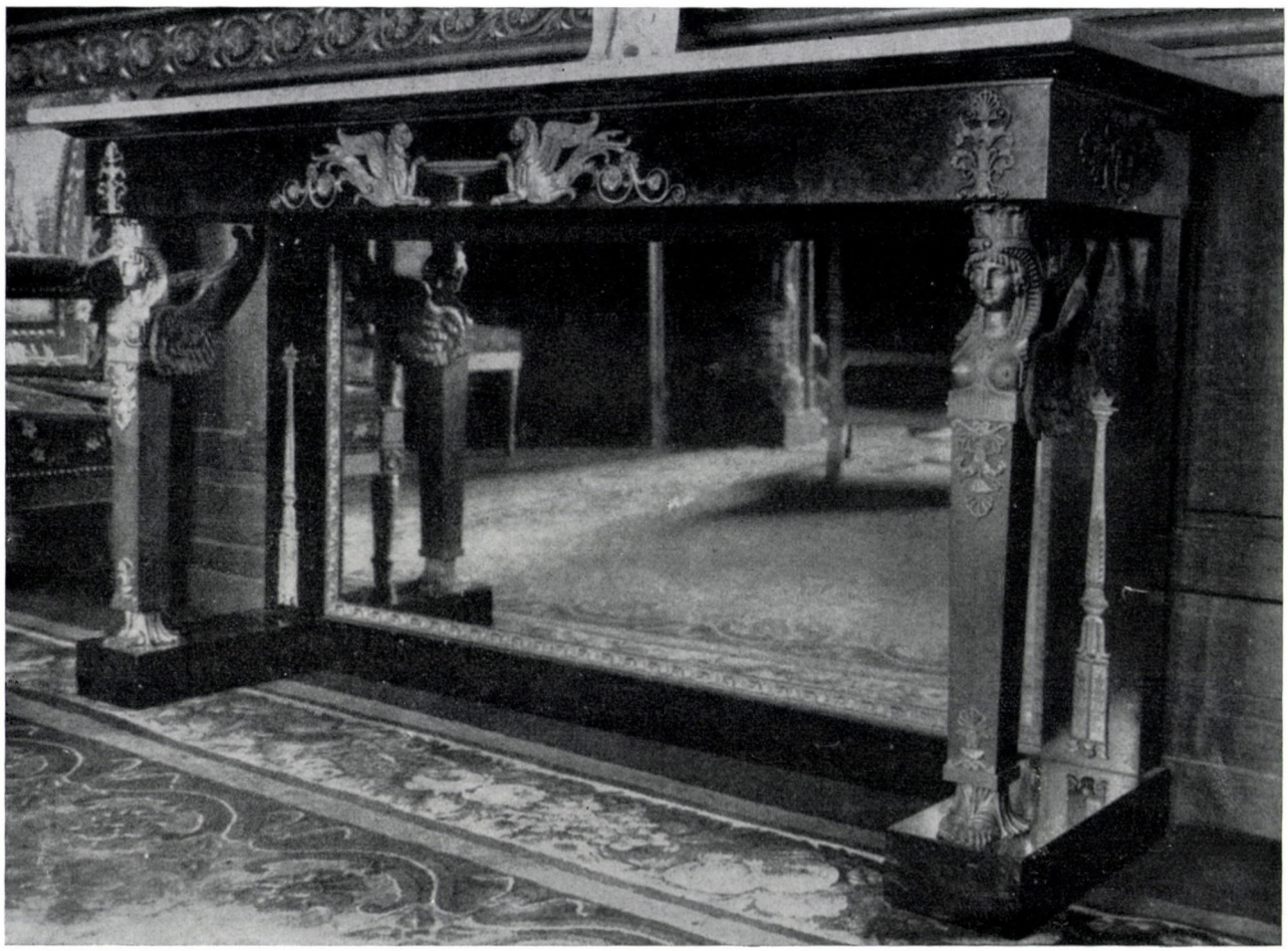

Fig. 10. Console. Fontainebleau

qu'une différence minime, ce qu'on peut considérer comme une variante. Les ailes sont fondues séparément, ce qui permet de munir les chimères, aux têtes et corps identiques, d'ailes de dessins différents. Ce fait se trouve attesté par les deux consoles égyptisantes à fond de glace de Fontainebleau (dont les bronzes sont souvent identiques aux nôtres); on voit même sur d'autres chimères des ailes absolument identiques à celles du Musée des Arts Décoratifs de Budapest[33] (Fig. 9 et 10).

On retrouve des chimères exactement identiques mais dépourvues d'ailes dans le recueil de dessins de Thomas Hope intitulé «Household Furniture and Interior Decoration», édité en en 1807[34] (Fig. 11). Ceci est d'autant plus surprenant que Lignereux a cessé d'exercer bien quelques années avant cette date. Si nous considérons que les dessins de meubles de Hope sont pour une grande part inspirés de ceux de Percier, que les deux hommes étaient amis et l'aptitude de Hope à s'assimiler les éléments classiques était moins grande que celle de Percier,[35] on comprendra l'influence que celui exerça sur l'ébéniste anglais. Du reste, Thomas Hope est considéré non seulement comme un ami de Percier, mais aussi comme son émule anglais,[36] et dans son recueil de dessins on en trouve plus d'un qui furent empruntés à Percier.

Quant à l'imitation des chimères, elle atteste sans aucun doute que les dessins de Hope furent exécutés d'après ceux de Percier, ou d'après une console vraisemblablement réalisé par Lignereux. Cette supposition se trouve corroborée par le fait que les bronzes ornant les côtés de la ceinture sont exactement identiques à ceux de la console du Musée des Arts Décoratifs de Budapest. Il est aisé de supposer une liaison entre les deux artistes, puisque Lignereux était à Londres l'associé de Daguerre. Quant à cette association, les seules données authentiques à notre disposition ne portent que sur la période allant jusqu'à 1795; il est

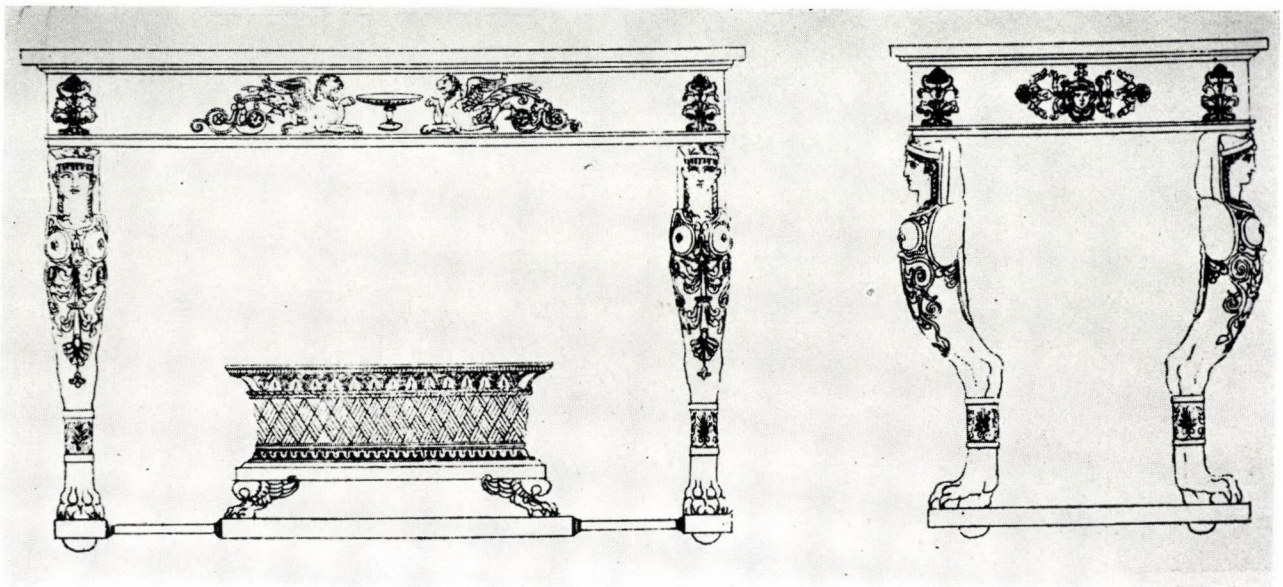

Fig. 11. Dessin de console de Thomas Hope

cependant probable qu'elle continua d'exister bien après cette date.[37]

Outre les chimères identiques aux nôtres, on connaît dans l'art français du meuble de l'époque plusieurs consoles dont la composition est la même, et qui peuvent être intégrées dans le même groupe que celle de Lignereux. Telle est en premier lieu une chimère «à tête égyptienne», à pattes de lion et aux ailes déployées constituant le pied central d'une console conservée dans la collection Duval à Paris.[38] On trouve des variantes de ce thème dans les chimères constituant les pieds de la table ronde de l'Appartement du Président au château de Fontainebleau ou celles supportant la coiffeuse de la Chambre des Reines.[39] Aussi, vu certains éléments, faut-il classer ici les pieds en chimères de la cheminée et de la console du château de Compiègne que nous avons déjà citées; en effet, bien que celles-ci soient autrement conçues, l'ensemble de leurs garnitures de bronze leur confère l'appartenance à la même famille.

En tant que motif de pied de table, la chimère était déjà une manifestation du processus classicisant sous Louis XVI,[40] et la présence permanente de ce motif après la Révolution peut être considérée comme sa continuation directe. Cependant, en 1797, elle apparaît sur les pieds de table comme motif antique mais pas égyptisant;[41] et dans le cas où le goût égyptisant n'est qu'indiqué et très superficiel, il convient, — ainsi que nous l'enseignent les objets[42] — de considérer que les années de la campagne d'Égypte marquèrent le vrai début de son expansion (par exemple dans la porcelaine de Sèvres), et qu'il sera généralement utilisé dans les arts décoratifs vers 1800.[43]

Groupe 2, les bronzes de la ceinture

a) Sur la face frontale de la ceinture on voit une guirlande à huit festons supportés sur noeuds par neuf candélabres, avec au centre de chaque feston une rosace plus grande. Dans chaque arc se trouve une étoile à six branches.

Cette décoration typique est sous le Consulat un élément fondamental de l'ornementation, et on la rencontre en d'innombrables variantes dans le vaste choix des ornements de meubles et d'objets décoratifs. Dans le mobilier, et en premier lieu dans l'ornementation des ceintures de consoles et des bandeaux de cheminées ce motif entre dans le même groupe restreint et indique qu'il constitue des pièces d'une garniture de bronze d'un certain bronzier.

Les analogies les plus proches du motif de guirlande à candélabres de la console de Lignereux sont la console et la cheminée de Compiègne (Fig. 12 et 13), où on rencontre, quelque peu variée, la même ornementation dans un rythme de 6 et de 5, alors que notre meuble est au rythme de 8. Abstraction faite de la différence insignifiante dans la manière de suspendre la guirlande sur les candélabres, elle est pour ainsi dire identique (sur le socle des candélabres on voit à la place de la palmette un décor de volutes, et à la jonction du socle et du corps le décor de feuilles compte deux ran-



Fig. 12. La garniture de bronze ornant le bandeau de la cheminée de Compiègne



Fig. 13. Côté de la console de Compiègne

gées de moins). Quelques fleurs de la guirlande sont différentes, mais la conception des petites fleurs et de la rosace centrale est absolument identique à celle de la guirlande de la console de Lignereux. Tandis que là on voit se répéter dans les arcs une étoile à six branches, celles-ci sont absentes sur la console de Compiègne, et la rosette, sur la cheminée prise dans une couronne, est plus richement dessinée, ce qui correspond au dessin plus somptueux de tout l'ensemble.

En cherchant les analogies de ce motif on retrouve des décors de guirlande identiques sur le secrétaire à pendule de Compiègne, attribué à l'atelier de Jacob, mais supportés par des candélabres d'un dessin différent[44] (Fig. 14). Une autre analogie est la guirlande au rythme de 5, supportée par des candélabres, de la cheminée en granit vert du Salon des Saisons de l'Hôtel de Beauharnais,[45] où dans chaque arc se trouve un motif en étoile et aux deux extrémités un décor circulaire (Fig. 15 et 16).

D'autres analogies du décor de guirlande visible sur la console de Lignereux se retrouvent sur le lit d'une chambre à coucher et sur un miroir de toilette du Château de la Malmaison.[46] Ce motif est présent aussi dans la décoration des édifices les plus typiques de l'époque, ainsi sur la frise de l'immeuble de la rue de Penthièvre,[47] dans toute la décoration de l'intérieur du Salon des Saisons de l'Hôtel de Beauharnais, sur ses plafonds et ses murs, sur ses chambranles de portes, jusque sur les divers objets décoratifs.[48]

b) Le décor de bronze de la ceinture s'achève aux deux extrémités par une couronne se terminant en un gland et nouée d'un ruban. Celles-ci ont aussi leurs analogies: sur la ceinture d'une table de toilette du château de Compiègne,[49] sur

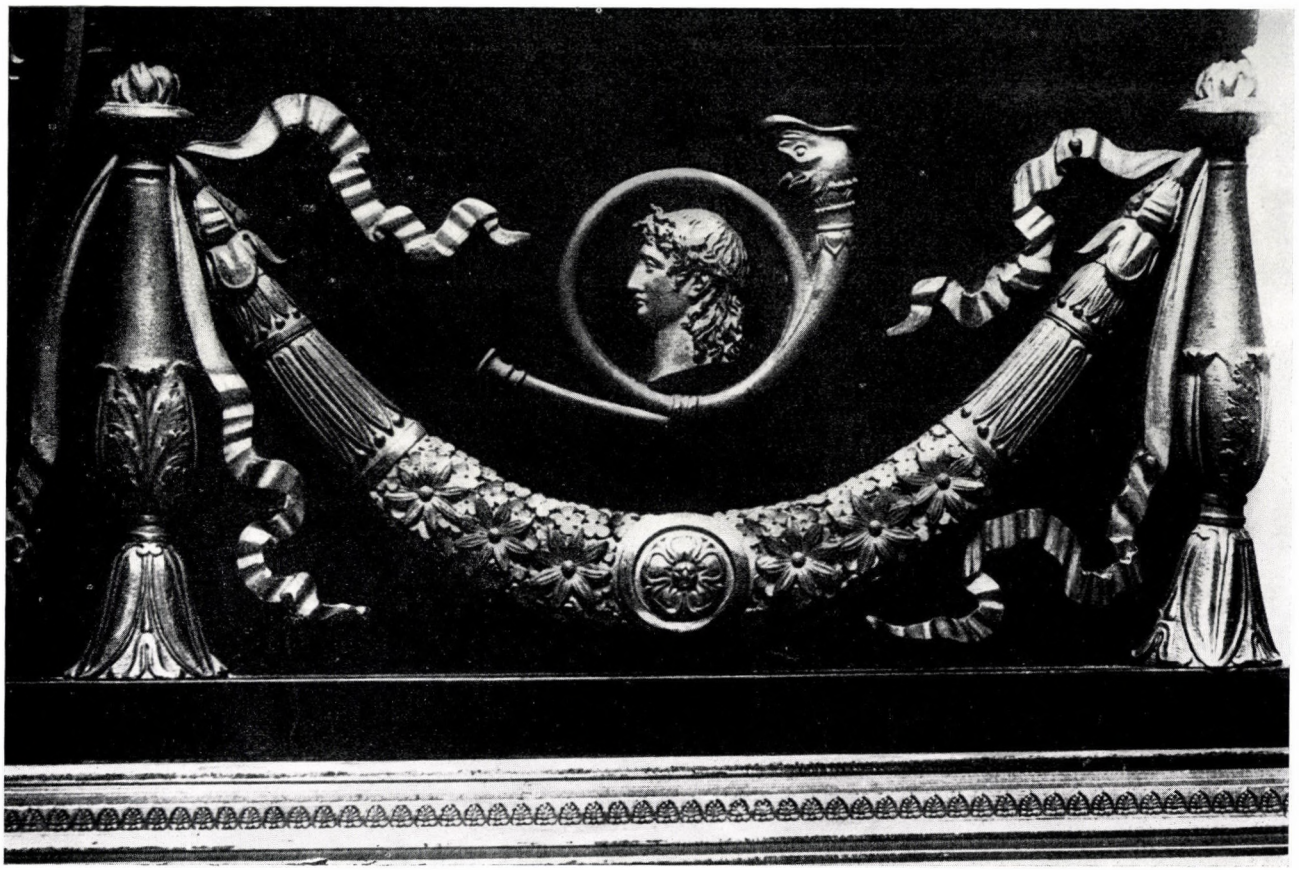

Fig. 14. Détail de la garniture de bronze du secrétaire à pendule de Compiègne, attribué à l'atelier des frères Jacob

une cheminée de granit vert (sans ruban) dans l'Hôtel de Montebello[50] et sur la table de toilette de l'impératrice Marie-Louise au Musée des Arts Décoratifs de Paris.[51] Ce motif atteste lui aussi que la console avait été réalisée d'après les dessins de Percier; son modèle provient de la frise du portail de l'église San Giacomo de' Spagnuoli de Rome[52] (Fig. 17).

c) *Les bronzes ornant les faces de la ceinture de la console:* une tête de femme de style antique prise entre des palmettes à volutes et à feuilles d'acanthe. La tête est coiffée d'une fleur prise en haut et en bas entre des volutes. Cet ornement de bronze est composé de trois parties (Fig. 18).

Nous le rencontrons dans une composition identique sur la ceinture d'une console du château de Fontainebleau[53] (Fig. 19) et au même endroit, sur deux chenets[54] (Fig. 20), avec la variante qu'entre les bronzes à palmettes absolument identiques se trouve un autre bronze central, représentant une couronne. Et, ainsi que nous l'avons déjà mentionné, c'est exactement la même garniture qui est présente sur les faces de la ceinture de la table à chimères de Thomas Hope.

Le motif de la palmette naissant de la même base et composée d'une feuille en volute, appartient — bien que là elle soit disposée horizontalement — selon la classification de Hautecoeur, au troisième groupe des types de palmette.[55] On rencontre ce motif de palmette typique sur la planche N°44 de l'ouvrage cité de Percier et Fontaine (Fig. 21) et la tête de femme remontant aux modèles antiques peut être classée parmi les ornements de l'époque où les motifs antiques étaient munis de signes égyptiens. La tête elle-même s'est déjà fortement éloignée des modèles, elle est généralisée, à un point tel qu'il n'est guère possible de la ramener à un type précis. Elle accuse des réminiscences d'un modèle de la Méduse, or le motif de fleurs dont elle est coiffée rappelle incontestablement les caractéristiques des représentations égyptiennes d'Isis (Déesse avec la fleur).[56]

Groupe 3

La garniture de bronze représentant un fourreau d'épée est composée elle aussi de plusieurs morceaux; le ruban et le motif torsadé sont des éléments à part (V. Fig. 7).

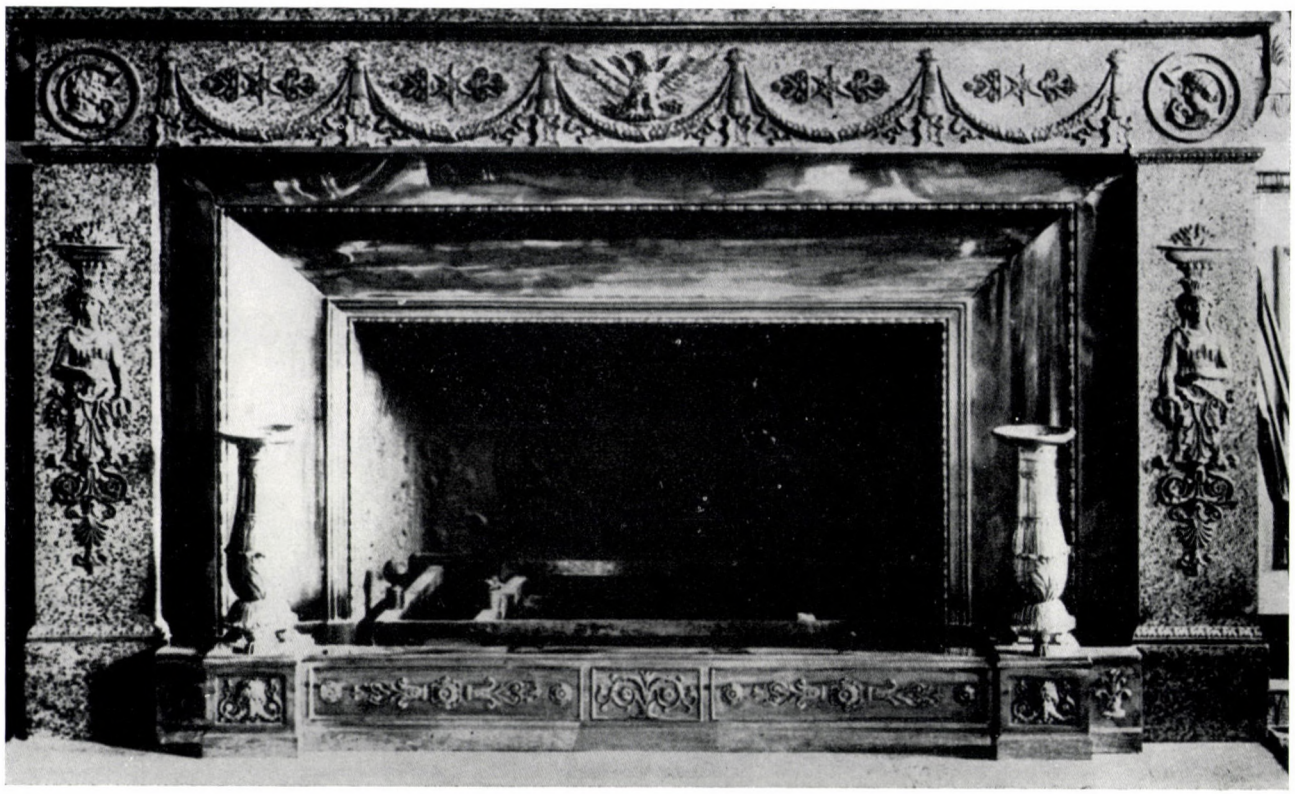

Fig. 15. Cheminée ornée de bronzes attribués à Thomire. Hôtel de Beauharnais, Salon des Saisons

Ce motif que nous avons appelé fourreau d'épée se rencontre maintes fois et en de nombreuses variantes dans l'ornementation de l'époque. La forme fondamentale elle-même n'est pas tout à fait univoque, on peut l'interprêter aussi comme étant une torchère; dans ce cas, le membre supérieur torsadé est la flamme, mais cette signification n'est pas toujours évidente; même avec des traits de formes identiques, — comme dans le cas présent — elle se transforme facilement en un fourreau d'épée. On le rencontre fréquemment depuis les décors muraux jusqu'aux garnitures de bronze; par exemple, dans les dessins de Percier et Fontaine ce motif ne cesse de revenir. (Sur la planche N° 1, par exemple, c'est cet ornement ressemblant à une torchère qui supporte la guirlande typique.) Dans une variante dépourvue de rubans, c'est ce même bronze qui orne les deux bords d'une commode du château de Compiègne,[57] et on retrouve une de ses variantes sur la latte protectrice du vantail d'une commode du château de Fontainebleau.[58] Un trait caractéristique de la finesse de l'exécution des bronzes classés dans les groupes 2 et 3, est l'absence de vis extérieures, les bronzes étant partout montés avec des tenons.

Groupe 4

Sous la plaque de marbre court un filet de bronze nu (v. Fig 1). Les filets encadrant la glace et une partie du socle sont constitués de plusieurs pièces et sont fixés par des vis (v. Fig. 7). Il convient de signaler que les motifs en filets sont, moyennant des variantes plus ou moins grandes, généralement utilisés dans la décoration des intérieurs: ils sont les décors à motif continu, caractéristiques du classicisme français et remontent aux modèles antiques et Renaissance. Ils possèdent aussi plusieurs analogies dans leur application sur meubles comme garnitures de bronze. Le filet encadrant la glace présente une alternance de deux sortes de palmettes entre deux S inversés, dans un cadre étroit. Sur le filet du socle des chimères court une fine ligne de feuilles d'eau, motif très fréquent en orfèvrerie.[59] La présence de ces motifs sur les filets, semblables à celui de la console de Lignereux, conduit elle aussi au cercle retracé, par exemple sur l'une des consoles du château de Fontainebleau, mentionnée à propos de l'identité des ailes des chimères, le cadre de la glace et du socle est absolument identique à celui de notre



Fig. 16. Détail de la garniture de bronze ornant la cheminée de l'Hôtel de Beauharnais

console (v. Fig. 9). Sur l'autre console citée de Fontainebleau, seul le cadre de la glace est identique, le filet du socle est absent[60] (v. Fig. 10).

Un excellent exemple d'utilisation du motif de feuilles d'eau dans la décoration des intérieurs est donné par le filet supérieur d'une porte de l'Hôtel de Beauharnais, et le motif du filet encadrant la glace se répète au même endroit sur le filet de bronze inférieur du pied du lit de la Grande Chambre à Coucher.[61]

Grâce à l'analyse des bronzes de la console de Lignereux on voit se dessiner l'image d'un ensemble de garnitures de bronze d'un bronzier français très remarquable du tournant du XVIIIe et du XIXe siècle; le dessin, la facture, la dorure et la ciselure des bronzes révèlent l'un des plus grands maîtres de cet art.

Pour identifier ce maître, la cheminée du Salon des Saisons de l'Hôtel de Beauharnais — dont les bronzes sont attribués à Thomire — nous fournit un bon point de repère[62] (v. Fig. 15).

Dans sa monographie de Thomire, Mme Juliette Niclausse ne mentionne pas cette cheminée parmi les oeuvres de ce maître. Or, partant du décor de bronze de la console, c'est pourtant dans l'oeuvre de Thomire que nous retrouverons les motifs — en premier lieu le motif de guirlande — qui rendent probable que la garniture de bronze lui est due. Par exemple, sur une oeuvre authentique de Thomire, sur le socle d'une girandole d'un surtout de table, on voit un décor de candélabres et de guirlandes, presque identique au décor de la ceinture de la console de Lignereux et de celle de Compiègne[63] (Fig. 22). Ce même motif se répète sur le socle d'un candélabre de Thomire, daté de 1805 et conservé au Musée Marmottan.[64] Que ce motif ait longtemps figuré dans les travaux de Thomire, le fait s'en trouve attesté dans une oeuvre d'une plus riche variation: sur le socle de la Pendule de Mariage.[65] Si, outre les motifs identiques, on considère le fait que le bronzier de Daguerre (associé de Lignereux), était vraisemblablement Gouthière,[66] le maître de Thomire, il est fort probable que Lignereux, continuant seul son métier, ait fait travailler le successeur illustre que fut Thomire. Cette supposition peut être étayée par les relations amicales, et presque familiales, qui s'étaient établies entre Lignereux et Thomire. En effet, lors du maria-

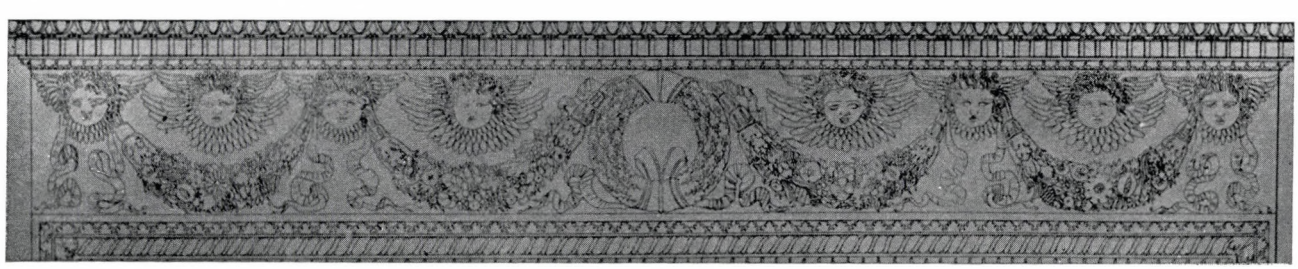

Fig. 17. Dessin de la frise du portail de San Giacomo de' Spagnuoli, par Percier et Fontaine



Fig. 18. Décor latéral de la console de Lignereux

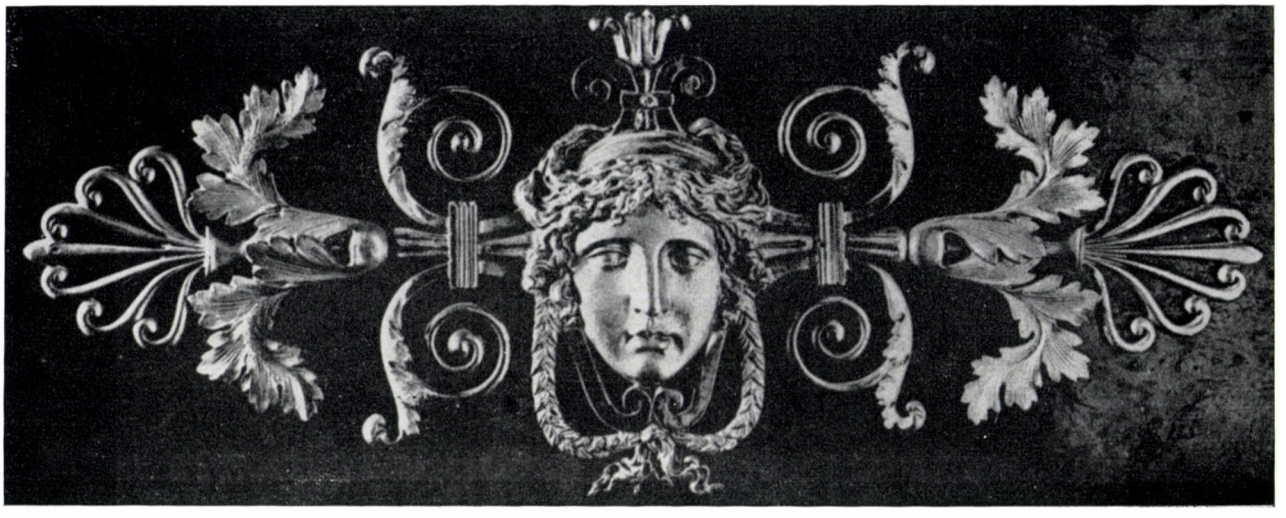

Fig. 19. Décor latéral de la ceinture de la console de Fontainebleau, visible sur Fig. 11

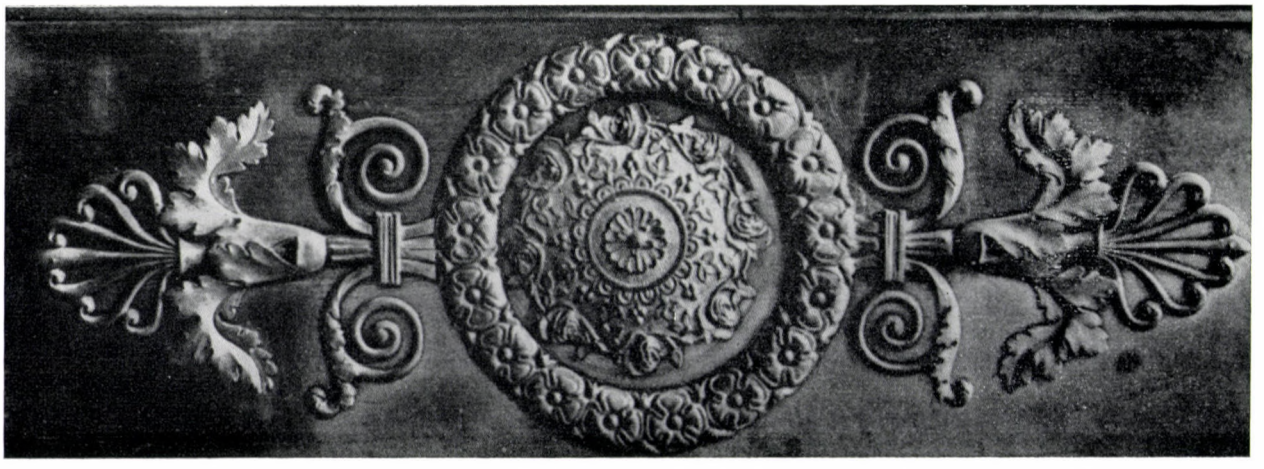

Fig. 20. Bronzes ornant un chenet de Fontainebleau. Salon d'abdication de Napoléon Ier



Fig. 21. Détail ornemental et palmettes. Dessin romain de Percier et Fontaine

ge de la fille de Lignereux avec Jacob-Desmalter, parmi les témoins du contrat de mariage Thomire se trouvait aux côtés de Percier et Fontaine;[67] plus tard en 1804, ce fut à lui que Lignereux, lors de sa retraite, céda son magasin sis alors 41, rue Taitbout.[68]

Mme Juliette Niclausse, dans son excellente monographie, mentionne que Thomire avait confectionné nombre de garnitures de bronze. Mais aucun bronze signée n'étant jusqu'à présent retrouvé, ils ne sont pas connus,[69] et les meubles dont les bronzes peuvent être attribués à lui, sont en nombre très restreints.

Bien qu'il soit certain que son travail ne fut pas interrompu après la Révolution, nous ne savons que fort peu de choses sur sa période du tournant du siècle et sur ses oeuvres authentiques exécutées dans ces années. Percier et Fontaine exercèrent une influence importante sur le développement de son style XVIIIe siècle et sur la formation de son style Empire.[70] Dans les quelques années du Consulat, lorsque l'essor économique dû aux campagnes militaires victorieuses et à l'organisation de la nouvelle société donnent naissance à toute une série de palais et d'intérieurs conçus selon la nouvelle mode, Thomire, l'un des premiers — sinon le tout premier — de sa profession, dut prendre une part importante dans l'exécution des travaux d'orfèvrerie et aussi dans celle des garnitures de bronze ornant les meubles des nouveaux intérieurs.

Nous pensons donc que c'est Thomire qui exécuta, d'après les dessins ornementaux de Percier et Fontaine, les bronzes de la console de Lignereux. Cet ensemble de bronze n'est pas unique dans son oeuvre; l'analyse des détails permet de déterminer d'autres bronzes de Thomire, enrichissant nos connaissances sur ses bronzes exécutés à cette époque, mais elle permet aussi d'établir outre nos connaissances actuelles, les attaches entre les oeuvres de Thomire, de Lignereux et de Jacob-Desmalter.

*

Résumant les résultats de nos examens, nous datons d'après les marques du style et de la forme, la console du Musée des Arts Décoratifs de Budapest — qui porte l'étiquette de Lignereux — entre 1798 et 1802—1803. La limite chronologique inférieure est déterminée par l'application dans le mobilier des motifs égyptiens, utilisés en France après la campagne d'Égypte, et la limite supérieure — outre ce que nous révèle l'analyse de la forme et des décors — nous semble indiquée par l'étiquette qui prouve que la console a été exécutée dans l'atelier de la rue Vivienne. Les sources écrites n'indiquent pas le moment où Lignereux s'était établi rue Taitbout, mais étant donné qu'en 1804 il avait déjà passé son atelier à Thomire et Duterme, on peut supposer que ce fut un ou deux ans avant cette date.

L'art de Lignereux — importante personnalité de l'ébénisterie sous le Consulat — connut son apogée dans les années 1800—1802, au temps où il présenta ses créations aux Expositions des Produits de l'Industrie des Ans IX et X, et en 1802, lorsqu'il fit une livraison aux Palais Impériaux.

Etant jusqu'à présent la seule oeuvre signée identifiant un travail de Lignereux, la console que nous venons d'étudier a l'inestimable mérite d'illustrer matériellement les grandes qualités d'ébéniste que des sources écrites étaient seules jusqu'ici à faire supposer.

A cette époque, Lignereux était au faîte de sa renommée; il convient de la situer parmi ceux qui créèrent le nouveau style que le Ier Consul soutenait. Il travailla avec les meilleurs artistes, ses meubles furent exécutés d'après les dessins et projets de Percier et Fontaine, et il fit exécuter

leurs garnitures de bronze — du moins une partie importante de celles-ci et la plupart des bronzes vendus dans son magasin — dans l'atelier de Thomire, le premier artiste dans ce métier.

Au cours de l'étude de la console nous avons défini, en énumérant les analogies, un certain groupe dont font partie quelques pièces de l'Hôtel de Beauharnais et quelques meubles des châteaux de Fontainebleau, du Grand Trianon, de La Malmaison et de Compiègne. Nous avons précisé que ces meubles reflètaient dans leurs formes et leurs ornements le caractère général des temps du Consulat; cependant leurs autres traits identiques permettent de conclure à l'existence d'un cercle restreint de maîtres ébénistes.

1. La large gamme des bronzes de la console de Lignereux détermine pour ainsi dire une partie des garnitures de bronze du même bronzier, et en les rattachant à d'autres bronzes encore, elles permettent de les intégrer dans un groupe plus vaste. Dans le cas présent, nous attribuons ces bronzes à Thomire.

2. Dans le cas des consoles et des tables faisant partie du même groupe, la question se pose de savoir si elles ne pourraient entrer dans le «domaine de création» de Lignereux? Sachant que Lignereux avait, en 1802, fourni aux Palais Impériaux des objets d'une valeur globale de 4.800 francs, on pourrait se demander si les meubles — ainsi que leurs pièces analogues — garnis des bronzes de Thomire, ne provenaient pas de l'atelier de Lignereux. Poser cette question semble particulièrement logique dans le cas de la table du Grand Trianon ou de la console de Compiègne; et dans le cas d'une réponse affirmative, on pourrait supposer qu'elle ait passé au Château de Compiègne, lors de sa rénovation en 1807, d'une installation antérieure? Mais il existe aussi une autre possibilité: en effet, il se pourrait que ce fut son gendre et collègue Jacob-Desmalter qui aurait réalisé ce meuble après la retraite de Lignereux, mais dans le style imposé par lui, Jacob-Desmalter ayant lui aussi travaillé avec Thomire.

Or, actuellement, faute d'une possibilité de recherche et de comparaison sur place, nous ne pouvons que soulever les questions et nous devons nous contenter de connaître un meuble authentique de Lignereux.

*

La voie par laquelle la console de Lignereux arriva en Hongrie, pose un problème particulier.



Fig. 22. Girandole de Thomire, surmontant un surtout de table

La marque de l'inventaire d'Eisenstadt se trouvant au dos du meuble rend indubitable qu'il appartenait autrefois au mobilier du château Esterházy de Kismarton (Eisenstadt).

La console de Lignereux posséda jadis un pendant dont seuls les deux pieds en chimère sont passés au Musée. Nous supposons que, conformément au type habituel de l'aménagement des pièces, ce pendant dût être une cheminée, et dans ce cas nous devons présumer que les deux objets d'ameublement de grande qualité durent être disposés dans l'une des salles d'apparat du château de Kismarton.

En 1795, au château de Kismarton on entreprit de vastes travaux qui furent achevés en 1805.[71] Ils avaient été commandés par le prince Miklós Esterházy (1765—1833), alors seigneur de Kismarton. Il avait passé sa jeunesse à voyager en Angleterre, en France et en Italie où il satisfit son grand goût de l'art. Ayant abandonné la carrière militaire, il fut envoyé en missions diplomatiques où il se fit remarquer par son amour extrême du faste. Mécène passionné des sciences et des arts, il fonda

la célèbre Galerie Esterházy, chantée en 1797 par le poète Berzsenyi. En 1809, quand Napoléon eut invité les Hongrois à se donner un nouveau roi, ce fut lui que l'empereur avait en vue.[72] Amateur d'art et admirateur du nouveau style artistique français, le prince Miklós Esterházy fit reconstruire son château de Kismarton selon les projets de Charles Moreau,[73] l'illustre architecte français alors très en vogue.[74] Prendre modèle sur le classicisme français fut donc l'idée maîtresse qui présida à la transformation architecturale du château. Il en découle que le prince s'était efforcé de faire valoir sa conception également dans l'aménagement de l'intérieur du château.

La description du château de Kismarton ne nous renseigne pas en détails sur le mobilier; tout ce qu'on en apprend, c'est qu'à plusieurs endroits se trouvaient des meubles de style empire.[75]

Selon la marque de l'inventaire de Kismarton il n'est pas douteux que le prince, ami du luxe, avait acquis une partie du mobilier de style Empire en France, berceau du nouveau style, lors de ses voyages où il se renseignait sur place, peut-être même par l'intermédiaire de Charles Moreau. Ses rapports avec la France se trouvent accentués par le fait qu'il eut des relations avec Napoléon auprès duquel il était en faveur. Cette supposition se trouve étayée aussi par les nombreux précédents au XVIIIe siècle en Hongrie témoignant de la culture française et de la prédilection pour l'art français des aristocrates hongrois. Pour ne citer que les témoignages les plus frappants, nous évoquerons la personne de l'autre prince Miklós Esterházy, le grand-père du prince de Kismarton, le célèbre «Nicolas le splendide» qui fit construire dans les années 1760 le plus grandiose ensemble de châteaux hongrois dans le style rococo français, le prodigieux «Versailles hongrois» d'Eszterháza, créant ainsi en Hongrie le modèle du goût pour l'art français et aussi sa synthèse la plus haute.[76]

Bien entendu, les Esterházy considéraient comme modèle le grand art courtois français, les installations, le style de vie et l'art de la monarchie absolue qui avaient pris forme au grand siècle et s'étaient épanouis au XVIIIe siècle, tandis qu'un groupe d'intellectuels laïcs et ecclésiastiques hongrois avait, lui, suivi les grands écrivains français du siècle des lumières et marchait sur leurs traces. C'est quasiment la rencontre de ces deux sortes d'orientations françaises qui se trouve exprimée dans les mots que György Bessenyei, personnalité hongroise de premier plan du siècle des lumières, dit à propos du château des Esterházy: «La gloire de notre roi et de notre nation exige qu'Eszterháza soit un prodige. Il fallait montrer que le goût français, épanoui à Paris et à Londres, avait des prolongements en Hongrie, et l'admiration que ce prodige excite augmentera l'honneur de notre patrie aux yeux de tous les étrangers.»

NOTES

[1] N° d'inv. 24283. Dimensions: hauteur: 101 cm, largeur: 162.5 cm, profondeur: 52 cm.

[2] Sur la présence de ce meuble à Kismarton, voir le chapitre final de la présente étude. Selon l'autre fragment d'étiquette, le meuble a été transporté plus tard de Kismarton dans le palais de Buda des Esterházy. C'est après la deuxième guerre mondiale qu'il passa du palais Esterházy, sis 7, rue Tárnok, au Musée des Arts Décoratifs de Budapest. Inventaire n° LX, article n° 32 du Commissariat Ministériel des Collections Privées Compromises. Département d'enregistrement du Musée des Arts Décoratifs de Budapest.

[3] Sur les données biographiques de Lignereux, voir: *Ledoux-Lebard, D. :* Les Ébénistes Parisiens (1795—1830), leurs oeuvres et leurs marques. Paris, Gründ, 1951, p. 193; *Salverte, F. de :* Les Ébénistes du XVIIIe siècle, leurs oeuvres et leurs marques. Paris, 1927, p. 217.

[4] *Lefuel, H. :* François Honoré Georges Jacob-Desmalter, ébéniste de Napoléon Ier et de Louis XVIII. Paris, Morancé, 1926, pp. 14—18.

[5] Sur Daguerre voir: *Ledoux-Lebard, D. :* op. cit. p. 193; *Salverte :* op. cit. p. 82; *Thieme-Becker :* Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Tome 8, p. 268; *Verlet, P. :* Le commerce des objets d'art et les marchands-merciers à Paris au XVIIIe siècle. Annales, N° 1, 1958; The Dictionnary of English Furniture, London, 1954, Vol. 2, p. 200; *Jourdain, M. :* Regency Furniture, 1949, pp. 47—48; *Heal, A. :* The London Furniture Makers from the Restoration to the Victorian Era 1660—1840, London, 1953. p. 47.

[6] Les spécialistes français (Ledoux-Lebard, Salverte) le mentionnent comme ayant déjà pris sa retraite en 1793. Le passage cité du Dict. of English Furniture traite de son séjour en Angleterre à partir de 1793. L'étude citée de Verlet renvoie lui aussi au commerce de Daguerre en Angleterre.

[7] *Ledoux-Lebard*, dans son ouvrage cité désigne la rue Turenne comme emplacement de ce nouvel atelier, et Salverte la rue Vivienne. L'étiquette de Lignereux justifie que l'atelier se trouvait 11, rue Vivienne, ce qui, du reste, ressort aussi du plan de Paris, étant donné que c'est la rue Vivienne qui donne dans la rue Colbert.

[8] Selon le Dictionnary of English Furniture, Daguerre se serait, après son arrivée à Londres, associé à un autre Francais, Lingereux (sic). Marguerite Jourdain, dans les p. 47—48 de son ouvrage cité, dit que l'associé de Daguerre s'appelait Legreieux, il est cependant évident qu'il s'agit de Lignereux.

[9] *Ledoux-Lebard :* op. cit. p. 193.

[10] *Verlet :* op. cit. p. 19.

[11] *Niclausse, J. :* Thomire. Paris, 1947. pp. 15 et 42. Dans la question de savoir si Marie-Antoinette avait confié sa collection à Daguerre ou à Lignereux, les deux passages cités se contredisent, mais il est certain que c'est Lignereux qui la remit à l'Etat à un moment où Daguerre était déjà parti pour l'Angleterre.

[12] *Salverte :* op. cit. p. 218; *Ledoux-Lebard :* op. cit. p. 194; *Lefuel :* op. cit. p. 57, bien que tiré d'une autre source, publie un texte presque littéralement identique, mais en rapport avec l'exposition de l'An X et non de l'An IX: «Les meubles du citoyen Lignereux» — dit Costaz — «ont paru remarquables par l'élégance et la richesse, par l'accord de toutes les parties, par le choix des formes appropriées à leurs usages, enfin par la perfection du travail extérieur et intérieur. Ceux du citoyen Jacob sont également recommandables dans un genre différent, leur style est d'un plus noble caractère, les détails les plus difficiles de la sculpture y sont traités en perfection; les artistes, qui excellent dans un genre d'industrie portée aujourd'hui à un point de perfection dont il n'y a jamais eu d'exemple, méritent une récompense de premier ordre. Le Jury embarrassé de choisir entre deux genres de talents si distingués, laisse au sort le soin de déterminer celui des deux à qui une médaille d'or doit être remise.»

[13] *Ledoux-Lebard :* op. cit. p. 194.

[14] *Ledoux-Lebard, Salverte,* op. cit; *Vacquier :* Le style empire. Paris, 1912. II. p. 4.

[15] Constatation de Ledoux-Lebard. Les autres sources ne font pas non plus mention d'ouvrage connu de Lignereux.

[16] *Ledoux-Lebard :* op. cit. p. 194.

[17] *Ledoux-Lebard :* op. cit. p. 193. L'auteur lui-même, et en général la littérature ne se prononcent pas nettement, s'ils considèrent Lignereux comme ébéniste confectionneur de meubles ou comme marchand seulement. A notre avis il dût se livrer à une double activité; en effet il est peu vraisemblable que les jurys des Expositions de l'Industrie se seraient enthousiasmés rien que pour son travail de négociant, et qu'ils l'auraient comparé au plus grand des frères Jacob qui était généralement connu comme ébéniste. Le fait que Lignereux était également ébéniste n'exclut pas qu'il travailla aussi avec d'autres ébénistes de grande qualité. L'histoire du meuble français connaît plusieurs exemples de ce fait. *Vial-Marcel-Girodie :* Les artistes décorateurs en bois. I. Paris, 1912. p. 317. Sur le fait qu'il travailla d'après les dessins de Percier et Fontaine: «Jacob et Lignereux copient dans leurs meubles les dessins rapportés de Rome par Percier et Fontaine». *Vial-Marcel-Girodie :* op. cit. II. Paris, 1922. p. XXII.

[18] *Ledoux-Lebard :* op. cit. p. 19.

[19] L'étiquetage par des vignettes de papier, bien qu'il n'était pas fréquent, se rencontrait en Angleterre déjà au XVIIIe siècle. *Heal, A. :* op. cit. p. XII; Daguerre marqua lui aussi par des vignettes de papier ses meubles livrés à Carlton House, et identifiables aujourd'hui encore. Dict. of English Furniture. Vol. 2. p. 200.

[20] Par exemple, à Compiègne, dans le Salon des Dames d'Honneur; Les Grands Musées de France, Compiègne p. 42; *Hessling,* Empire Möbel, Berlin, s. d. T. XVIII.

[21] *Cornu, P. :* Meubles et objets de goût 1796—1830. Paris s. d. Pl. 15. fig. 10 et 28. «Console antique avec glace dans le fond».

[22] *Cornu,* op. cit. pl. 24; La date de la publication du recueil de La Mesangère — et en général des dessins de meubles — ne peut-être acceptée que comme une date approximative, vu qu'on peut constater dans plus d'un cas concret que la publication était postérieure à l'exécution de l'objet. Par exemple, la table de nuit figurant dans le Recueil publié en 1801 par Percier et Fontaine, et qui avait été exécutée par les frères Jacob, fut publiée dans le recueil de La Mésangère, avec la date de 1802—1803.

[23] «Cheminées en marbre avec ornement de cuivre doré» *Cornu :* op. cit. pl. 24. n° 111.

[24] *Hautecoeur-Künstler :* L'art au XIXe siècle en France. Paris, 1953 I., fig. 168.

[25] *Hautecoeur, L. :* Histoire de l'architecture classique en France. T. V. Paris, 1953. p. 159.

[26] *Ledoux-Lebard,* op. cit. p. 138; *Lefuel, H. :* op. cit. p. 10. Il mentionne plusieurs centaines des dessins de meubles inédits de Percier.

[27] *Verlet,* op. cit. pp. 23—24.

[28] Lors de la restauration de la console, j'ai eu l'occasion d'examiner les bronzes à l'état démonté et de constater qu'outre les numéros d'ordre ils ne portaient aucune marque.

[29] On déplore que les exemples servant d' analogies ne figurent, à de rares exception près, dans la littérature spécialisée que sans date. Nous sommes donc, en les comparant, limités en premier lieu à une analyse des formes.

[30] *Zádor, A.* dans: «Some Problems of the development of classicisme in architecture», (Acta Historiae Artium, Budapest 1959. pp. 142—144) donne une profonde analyse de la double origine du «modèle» antique et du goût égyptisant au XVIIIe siècle.

[31] *Hautecoeur :* op. cit. p. 356.

[32] *Dumonthier :* Les tables, Paris, 1924. Pl. 28; *Hessling :* op. cit. T. XXIII; *Janneau, G. :* Les meubles. III. Paris, 1929. p. 41.

[33] *Hessling :* op. cit. Pl. XL. fig. 2, et Pl. XLIV. fig. 1.

[34] *Hope, T. :* Household Furniture and Interior Decoration. Londres, Tiranti 1946. Pl. 15., fig. 4 et 5.

[35] The Dictionary of English Furniture II. p. 261. Signé M. J.

[36] *Praz, M. :* Gusto Neoclassico. Naples, 1959. p. 92.

[37] A partir de 1798 et en raison du blocus, il est peu probable qu'il pût se faire du commerce entre les deux pays. Cependant, entre les deux périodes de blocus, il y avait une année — entre avril 1802 et mai 1803 — où le trafic normal entre la France et l'Angleterre s'était de nouveau rétabli. Histoire Générale des Civilisations. V. Le XVIIIe siècle, Paris, P. U. F., 1959. p. 479.

[38] *Vacquier :* op. cit. III. Pl. 25 et 28. Paris, Coll. Gustave Duval, selon la détermination de Vacquier, entre 1802 et 1806.

[39] Le Palais de Fontainebleau, IIIe Partie, Le Mobilier, Pl. 248, 263.

[40] Console à Fontainebleau. *Praz, M. :* op. cit. fig. 27.

[41] Tableau Général de goût, 1797. *Cornu,* op. cit. Pl. 4. fig. 2.

[42] C'est vers 1802 que commencèrent à apparaître dans le recueil de La Mésangère les motifs égyptiens caractéristiques. Une petite partie des dessins de Percier et Fontaine, publiées en 1801 dans le Recueil, reflète déjà l'ornementation égyptienne, par exemple, «Pendule exécutée pour C. G. en Espagne», Pl. 8.

[43] *Faniel, S. :* Le XIXe siècle, Paris, 1957. pp. 76, 128, 131.

[44] *Hessling, E. :* op. cit. Pl. IX et X.

[45] *Faniel, S. :* op. cit. p. 192. L'auteur attribue les garnitures de bronze doré à Thomire.

[46] *Hautecoeur-Künstler :* op. cit. fig. 36.

[47] *Hautecoeur :* op. cit. p. 307.

[48] L'Hôtel de Beauharnais. Paris s. d. Pl. 31 et 61.

[49] Les Palais de Compiègne. Série B. Meubles & Bronzes. fig. 6. (Chambre à coucher de Marie-Antoinette)

[50] L'Hôtel de Montebello, 73, rue de Varenne. *Vacquier,* op. cit. II. pl. 40.

[51] Table de toilette de Marie-Louise, Musée des Arts Décoratifs; *Hautecoeur-Künstler,* op. cit. p. 176.

[52] *Percier et Fontaine :* Palais, Maisons et autres édifices modernes dessinés à Rome. 1798. Pl. 90.

[53] *Hessling, E. :* Bronzbeschläge und Verzierungen im Empire-Stile, Pl. 8. fig. 2; la console entière dans *Hessling, E.:* Empire Möbel, Pl. XLIV. fig. I.

[54] Salon d'Abdication de Napoléon Ier. Le Palais de Fontainebleau, 2° Série, fig. 185; Cheminées et Intérieurs de Châteaux XVII—XVIIIème siècles et premier Empire, Paris, s. d. Pl. 48.

[55] *Hautecoeur :* op. cit. p. 361.

[56] Communication du professeur Aladár Dobrovits.

[57] Le Château de Compiègne. Série B. fig. 18.

[58] Appartement de Chasse. Le Palais de Fontainebleau, 3e Série, Pl. 295.

[59] La «feuille d'eau» est un motif typique entre 1798—1809. *Faniel :* op. cit. p 105.

[60] *Hessling, E. :* Empire Möbel, Pl. XL, fig. 2 et Pl. XLIV, fig. 1.

[61] L'Hôtel de Beauharnais. Pl. 61 et 54.

[62] *Faniel :* op. cit. p. 192, fig. 4.

[63] *Niclausse :* op. cit. Pl. 20.

[64] *Faniel :* op. cit. p. 192.

[65] *Niclausse :* op. cit. Pl. 24.

[66] *Verlet :* op. cit. p. 24.

[67] *Niclausse :* op. cit. p. 42.

[68] *Ledoux-Lebard :* op. cit. p. 193; *Niclausse*, op. cit. p. 14.

[69] *Niclausse :* op. cit. p. 12.

[70] *Niclausse :* op. cit. pp. 11 et 14.

[71] *Csatkay, A.—Frey, D. :* Die Denkmäler des politischen Bezirkes Eisenstadt und der freien Städte Eisenstadt und Rust. Österreichische Kunsttopographie, T. XXIV. p. 65.

[72] *Nagy, I. :* Magyarország családai (Les familles de Hongrie), Tome 4. pp. 87, 88; Révai Nagy Lexikona, Tome 6, p. 732.

[73] *Thieme-Becker*, op. cit. Tome XXV. p. 126.

[74] *Csatkay—Frey :* op. cit. p. 65.

[75] *Csatkay—Frey :* op. cit. pp. 73—76.

[76] *Szekfű, Gy. :* Magyar Történet (Histoire de Hongrie) Tome IV. Budapest, 1935. pp. 405, 406; *Tolnai, G. :* Régi magyar főurak (Aristocrates hongrois d'autrefois). Budapest, 1934, pp. 154—156.

LES «HUIT»

LE PREMIER GROUPE HONGROIS DE TENDANCE CONSTRUCTIVE ANALYSE PAR GENRES DE LEUR PEINTURE

par

KRISZTINA PASSUTH

Dans les quelques dizaines d'années qui précédèrent le XXe siècle, l'image de l'Europe entière se transforma à un rythme plus rapide qu'à toute autre époque antérieure. Cette transformation ne se produisit pas seulement dans les domaines de la technique et de l'industrie; on vit alors des modes de vie vieux de plusieurs siècles céder leur place à de nouvelles formes. Puis, le système réputé infaillible sur lequel le XIXe siècle s'était installé se trouva ébranlé jusque dans ses fondements. C'est cette instabilité qui donna naissance aux créations artistiques d'un ton solitaire et las qui furent si caractéristiques de la fin du siècle.

Tout ceci se réflète dans la peinture d'une façon spécifique. Autrefois, la plupart des oeuvres d'art avaient été exécutés sur commande, et ceci était normal. Indépendamment de cette circonstance, l'oeuvre exécutée était soit immortelle, soit de rebut. Les impressionnistes furent les premiers à travailler non sur commande, mais selon leur propre goût. Dès ce moment, l'artiste considérera qu'un tableau ne peut naître que de sa propre volonté souveraine, et sans aucune instigation extérieure. Le peintre ne se conforme plus à l'exigence de la société, personnifiée par un mécène; il voudra suivre son propre chemin. Mais ce n'est pas seulement cette contrainte qu'il liquidera; il s'affranchira aussi des contraintes intérieures. Il ne veut plus exprimer dans son tableau une idée ou une pensée déterminée, que ce soit une croyance religieuse, un sentiment patriotique ou une mythologie lointaine. Aussi évite-t-il dans le choix du sujet tout ce qui peut avoir un contenu concret. Le tableau doit être un tout délimité en soi, qui ne dit rien de plus que les formes et les couleurs ne révèlent. Le tableau qui, jusqu'alors, était l'expression d'une certaine conception concrète du monde, un symbole, ne symbolisera dorénavant rien que soi-même. Il ne sera plus lié à un autre tableau par quelque système commun, familier à tous deux. L'artiste s'est débarrassé des liens qui le rattachaient à son époque, il sera indépendant de celle-ci, ainsi que de son entourage, et de l'opinion des cercles officiels ou des soit-disant connaisseurs. Il ne veut être que lui-même et ne veut projeter sur ses toiles que ses propres sentiments. Il ne cherche pas les rapports entre les choses, parce que d'une part il n'y croit pas et d'autre part parce qu'il n'existe aucune idée d'ensemble qui lui permettrait de rechercher les lois de ces rapports.

Il en fut ainsi en premier lieu pour les impressionnistes. — Mais *Cézanne*, comment s'inséra-t-il dans ce cadre changé? Ses tableaux répandent-ils ce doute et cette incertitude? Non, juste au contraire: Cézanne est une réaction contre la décomposition. Il nie l'insaisissabilité et l'immuabilité du temps et de l'espace. Dans ses paysages il forme un espace massif et limitable, et remplace les fragments de l'instant des impressionnistes par des minutes prolongées. (C'est à cette conception qu'est dû le caractère d'image-fixe de ses représentations à personnages et son absence de dynamisme.) Cézanne cherche à atteindre à la solidité de l'art des musées, et, à sa manière, il y réussit. Or, dans les oeuvres de ses disciples la peinture équilibrée de Cézanne retomba dans une disharmonie des plus extrêmes. On dirait qu'il voulût retarder le processus de l'aliénation de l'art, qu'il voulût recomposer une unité de ce qui s'était déjà désagrégé: la liaison entre l'homme et les objets, entre l'homme et son entourage. La vision religieuse du monde, rattachée à l'époque passée, n'est plus la sienne, comme elle ne l'était plus non plus des impressionnistes. Il crut pourtant à une loi — bien que difficile à déterminer — en l'existence objective des choses. Il crut que les phénomènes de la nature n'étaient pas un amas d'éventualités, mais qu'ils sont des objets et des forces s'intégrant à un système déterminé. Cet artiste ne se réclama d'aucune doctrine concrète; cependant, il cite Kant, dont la philosophie était apparentée à son art. Il se référa donc au philosophe qui, derrière la confusion des



Fig. 1. Róbert Berény: Paysage

phénomènes, avait cherché à établir des lois et en qui l'incertitude de l'être du fin de siècle était encore absente.

Ce peintre s'en tint au strict pittoresque, et cependant il exigeait d'un tableau un certain élément intellectuel: la logique des couleurs. Autrement dit, que le spectacle devait porter en soi le contenu intellectuel passant à travers la surface, et sans que celui-ci eut le moindre rapport avec le «contenu» dans le vieux sens du terme. Chez

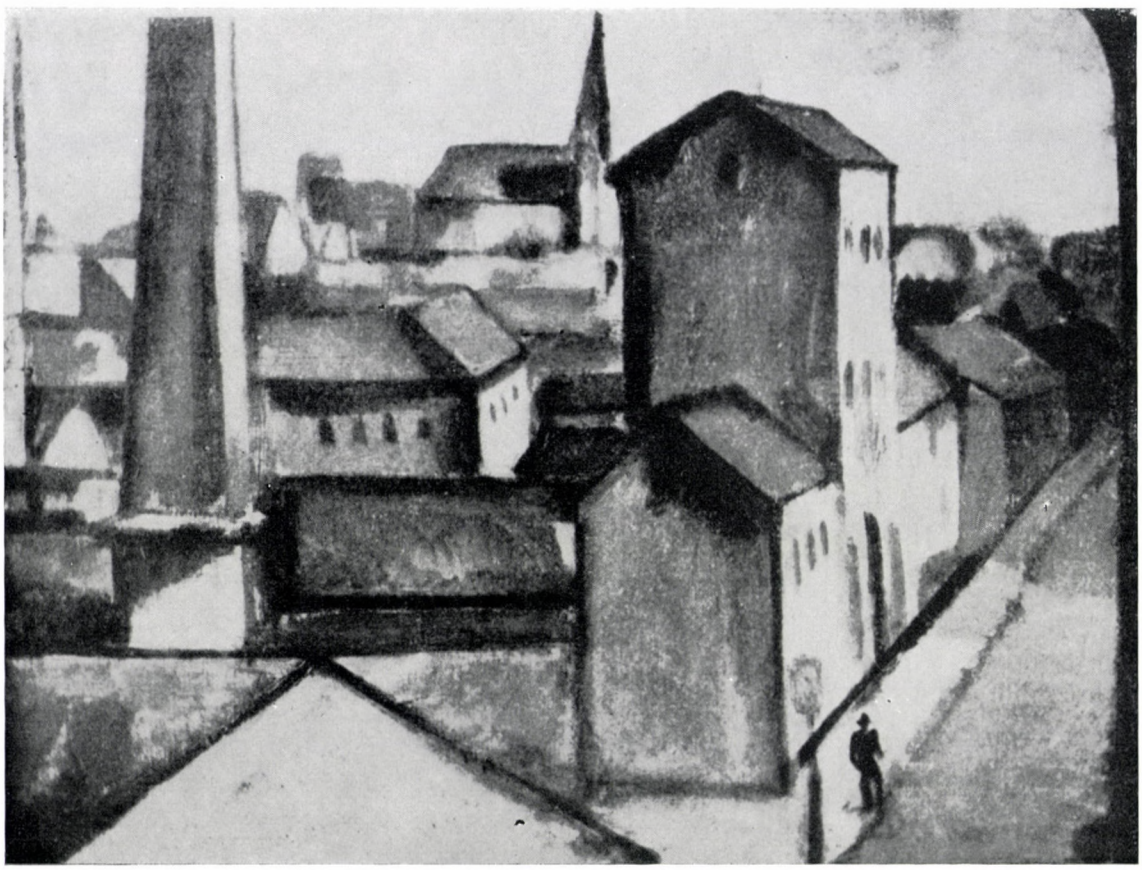

Fig. 2. Ödön Márffy: Ville

Cézanne, la création est une entité en soi, donc la plénitude de certains éléments. Les éléments s'harmonisent les uns aux autres, cette harmonie étant assurée par la composition. Il fallait cette découverte de Cézanne, l'équilibre d'un type nouveau, pour que le XXe siècle puisse renverser cette harmonie, réalisée dans la seule peinture de Cézanne.

Ce fut précisément dans la période où, dans l'art occidental, l'équilibre de Cézanne se trouvait rompu pour céder la place à quelque chose tout à fait différent, que se forma en Hongrie un groupe de huit peintres, appelé «Les Huit».[1] Ils employèrent le monde des formes de Cézanne dans une manière tout autre et qui leur était propre. Le groupe des Huit réunit en lui les traditions cézannéennes d'une part, et d'autre part la foi dans le progrès social et culturel. Il conféra ainsi au style créé par Cézanne un sens tout à fait nouveau. Pour une grande part, l'importance des Huit consista dans le fait qu'ils dépassèrent les objectifs de Cézanne et exprimèrent leurs idées par la *monumentalité*. Telle fut la force la plus grande de l'activité créatrice des Huit; ni avant, ni après eux la monumentalité n'apparut dans la peinture hongroise avec un aussi grand brio. Les affiches faites pour la République des Conseils de 1919 et les décorations de Bertalan Pór furent les dernières flambées de la monumentalité et du souci du constructif du temps des Huit.

Cette particularité de leur style — qu'on peut dire quasiment unique dans la peinture européenne de l'époque — tira son origine des particularités de l'évolution de la société hongroise, et de la connaissance de ces particularités. Il est caractéristique de la peinture européenne du début du XXe siècle qu'elle rechercha l'essentiel, se tournant d'une part à la manière de Cézanne vers les corrélations objectives entre les choses, et d'autre part en sondant les profondeurs de l'âme humaine. Mais ce fut tout spécialement en Hongrie que s'accomplit une révolution culturelle d'une envergure telle qu'elle fit obligation aux artistes typiquement de l'époque de s'orienter vers les relations objectives entre les choses, et non de s'immerger dans la représentation des secrets de leur âme propre. D'autre part, cette révolution culturelle avait annoncé une véritable révolution politique; ainsi, son style fut lui aussi nécessairement révolutionnaire. Sur le

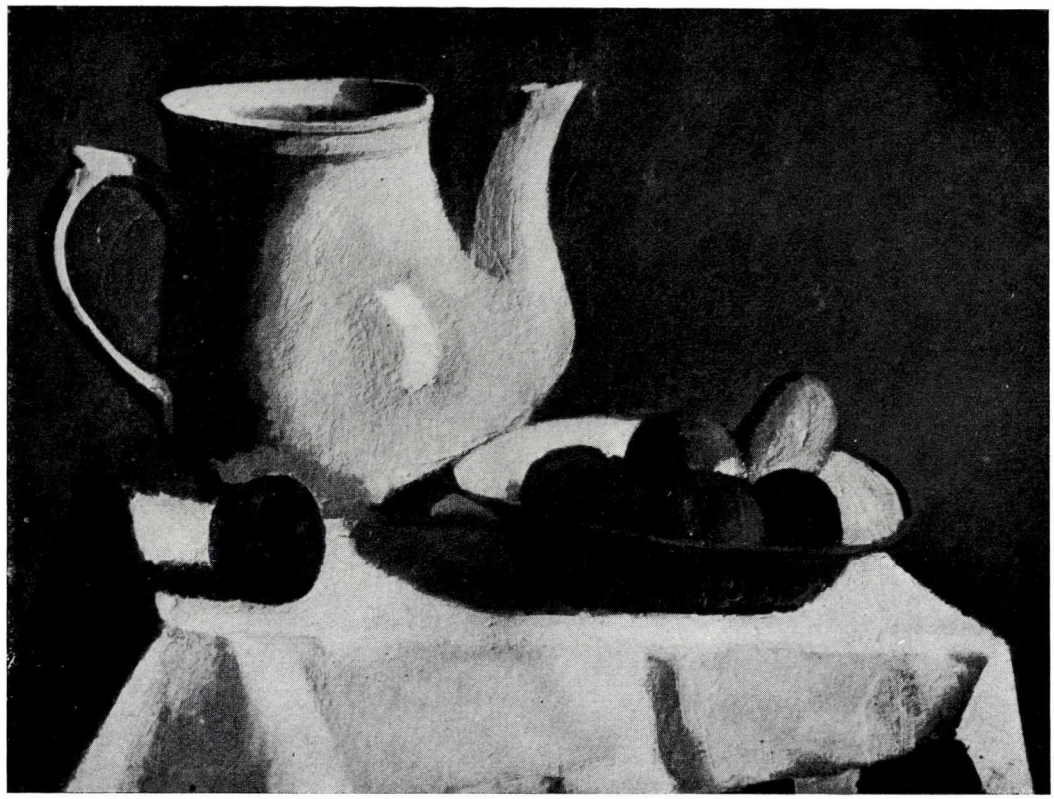

Fig. 3. Róbert Berény: Nature morte au pichet

plan du style, le caractère révolutionnaire des Huit se manifesta dans leur monumentalité. Ce ne fut pas par hasard que, parmi les membres de ce groupe, ce furent justement ceux (Kernstok et Pór) qui s'efforcèrent le plus de créer des tableaux de grande haleine et d'un effet monumental, qui s'occupèrent le plus intensément de politique et qui se vouèrent corps et âme à la transformation de la société.

Ces problèmes se présentent à l'intérieur des divers genres d'une manière spécifique: la foi en la société nouvelle s'affirme le mieux dans les compositions de nus. Les paysages et les portraits rendent compte plutôt de la liaison directe du peintre avec son entourage. Chaque genre offre au peintre une autre possibilité d'exprimer sa propre vision moderne du monde. Tout en tenant aux traditions,[2] les Huit voulurent dire dans leur peinture quelque chose de foncièrement nouveau;[3] ceci ne pouvait qu'entraîner la rupture avec le style et le contenu vieillis et tombés en désuétude. Ils liquident ainsi radicalement les fausses illusions que la Hongrie historique nourrissait sur soi; ils en finissent avec les compositions historiques qui glorifiaient le passé, ainsi qu'avec les tableaux de genre petit-bourgeois, pour exprimer par de nouveaux genres créés par Cézanne, ce qu'ils désiraient dire de leur propre pays. Donc, ils sont modernes dans leur style et leurs efforts sont progressistes, mais encore en Hongrie rien que leurs thèmes comptent déjà pour une révolution. Nous parlerons dans ce qui suit de ce que le groupe a réussi à exprimer à l'intérieur des divers genres.[4]

Leurs paysages

Le paysage — genre toujours récurrent et toujours renouvelé — convint parfaitement aussi aux Huit. Dans le paysage on peut faire entrer le contenu nouveau de chaque époque, l'expression de soi-même et celle de l'entourage, en même temps que les façons de voir et de sentir. Selon sa vision transposante, l'artiste puise dans un paysage ce qui convient le mieux à son monde affectif. Or, même dans les paysages rehaussés de scènes et de personnages, l'homme, l'artiste ne sont présents dans une façon si concentrée que dans les tableaux — pour la plupart apparemment sans personnages — du XXe siècle.

Le morceau de la nature ils choisissent pour le transformer en tableau n'est pas dû au hasard: le XIXe siècle romantique affectionne les sous-bois ténébreux, les impressionnistes chérissent les inso-

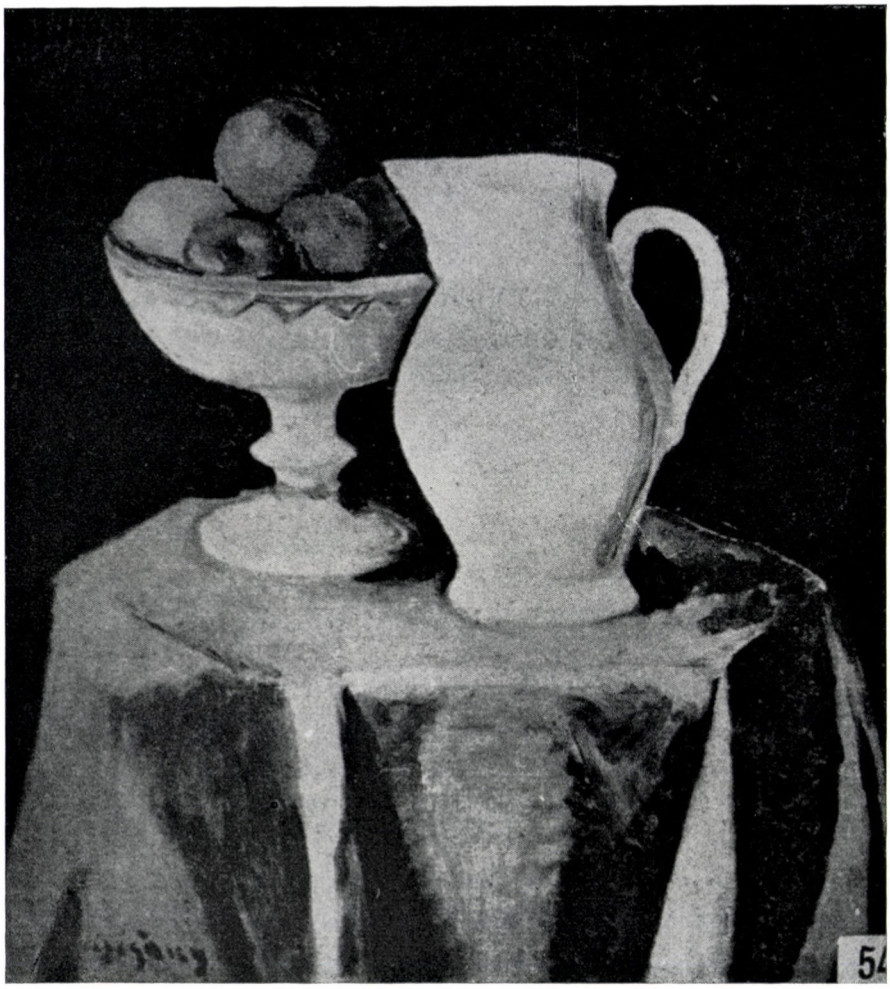

Fig. 4. Dezső Czigány: Nature morte

lations translucides, et Cézanne aime les versants de collines dénudés et simples, les troncs d'arbre durs. Le paysage est dépourvu de tout caractère idyllique et sentimental, il est, conformément au psychisme de Cézanne, agité et tendu, rempli d'électricité, tout comme la vue de Tolède du Gréco.

Les Huit cherchent dans leur entourage les formes logiques et pures: leur pensée constructive les amènent à choisir les formes constructives de la nature: les routes, les murs droits dans un raccourci audacieux, les toitures formant des blocs réguliers. Ce qui à priori n'est pas géométrique, plastique et délimité, ils le transforment en tels. Les ombres se raidissent et se figent en formes solides, les troncs d'arbres seront des cylindres, les feuillages s'agglomèrent en blocs massifs. Il créent un monde lucide et en même temps sensoriel: à l'encontre de leurs natures mortes, chaque toile dit ou cherche à dire quelque chose de spécifique, et ce n'est que rarement que l'une répète l'autre.

Les formes constructives dans leurs paysages

La route. Elle constitue, en premier lieu chez Czigány et Márffy, la charpente de la composition. Chez Czigány elle remplit presque tout le tableau, elle conduit loin dans les profondeurs, dans un raccourci extrêmement vigoureux, elle est d'un effet froid et dur comme le métal. Chez Márffy elle s'avance tantôt tout droit — tout comme chez Czigány — tantôt plus alanguie et plus douce, elle serpente et perd son caractère géométrique fermé. Elle ressemble alors aux sentiers forestiers de Tihanyi; elles ne sont plus délimitées et se fondent plutôt dans la surface du premier-plan. On sait plutôt qu'on ne le voit, qu'il doit être une route menant par là. Chez Czóbel la situation est tout autre: ayant perdu leur plasticité, les formes s'aplanissent en taches, le tableau se dessine dans les contours comme les vitraux dans leurs nervures de plomb. Tous ces «cadres de plomb» sont également essen-



Fig. 5. Róbert Berény: Autoportrait en haut de forme

tiels, qu'ils cernent une route, un homme, une maisonnette, ils sont tous équivalents. Chez Berény on ne voit que rarement des routes — l'avant-plan de ses tableaux est limpide, léger, la forme géométrique rigide comme une règle ne le brise pas. Si, sur une vue de rue d'Orbán, évoquant fortement Utrillo, on voit figurer une route, c'est un cas plutôt exceptionnel; la plupart de ses paysages sont d'une qualité médiocre, et dans ce genre il ne cherche pas même à employer des formes constructives. Dans les tableaux de Kernstok, le paysage clôt la composition dans l'arrière-plan, telle une coulisse, par contre dans ses paysages proprement dits les routes obtiennent un certain rôle, mais toujours sans avoir une fonction constructive.

La toiture et le mur

Ici encore, ce sont les noms de Márffy et de Czigány qu'il convient de citer. Márffy surtout utilise les formes régulières des édifices, tels des jouets d'enfants, pour en créer des compositions exquises. Il les éparpille sans système aucun, pour les réunir en un ensemble géométrique (ce qui témoigne de son goût pour l'architectonique, qui avec le temps a disparu de sa peinture). Les maisonnettes de Czóbel, de Berény et de Tihanyi jouent plutôt un rôle secondaire dans le tableau, elles ne le rehaussent pas et ne le gâtent pas: elles n'ont pas d'importance structurale.

Les arbres

Une des caractéristiques de Czigány est qu'il transforme les troncs d'arbres en cylindres, rendant ainsi régulier ce que la nature a créé irrégulier. Les autres ne suivent pas son exemple, par contre presque tous transforment les feuillages en formes épaisses et massives en employant de forts contrastes de lumière et d'ombre, ce qui fait que les feuillages ne contiennent plus d'air et se transforment en *objets* massifs comme une toiture ou un rocher. (Surtout dans les toiles de Czigány, Berény, Márffy et Tihanyi.)

Les ombres

Les ombres obtiennent, en premier lieu chez Tihanyi et Pór, un rôle plus important, ce qui n'est pas dû au hasard: ils sont ceux qui, dans leurs paysages, ont le plus emprunté à l'école de Nagybánya. Or, tandis que chez eux les taches larges et noires ont rarement un caractère de masse, chez Czigány et Berény — qui les utilisent plus rarement — elles ont plutôt un caractère constructif.

La composition des paysages

Les paysages mènent pour la plupart en profondeur et embrassent plusieurs plans. Parfois, le premier plan, le plan central et l'arrière-plan se séparent nettement l'un de l'autre. Chez Kernstok et Pór par contre, le paysage clôt l'espace tel un rideau et se sépare, en tant qu'arrière-plan, nettement de l'avant-plan où se déroule la scène. Il n'existe entre ces plans aucune liaison: l'on pourrait couper les toiles en deux morceaux et en gagner deux tableaux indépendants. (Cette dernière constatation est valable seulement pour Kernstok.) La manière mentionnée de Czóbel de peindre par taches a, par contre, pour résultat que chez lui l'avant et l'arrière-plan ne se séparent pas l'un de l'autre, malgré qu'ils soient isolés par les contours, ils se fondent sans toutefois donner un effet perspectivique.

La perspective

Les grands maîtres de la perspective sont Czigány, Márffy et Tihanyi. Chez eux, la composition basée sur un seul point de vue est nettement perceptible. Le premier-plan glisse pour ainsi dire dans le fond sans heurt, arrêt et obstacle, de sorte que les trois plans constituent une unité organique. Márffy et Orbán chérissent l'agencement asymétrique, alors que Kernstok, Tihanyi et Berény préfèrent la symétrie, bien que celle-ci change selon les tableaux.

La manière de couvrir la surface du tableau est également variable. Chez Tihanyi, Berény et Márffy elle est plutôt aérée; dans un paysage de jeunesse de Berény le premier plan est presque vide. Les compositions encombrées sont rares, c'est peut-être Czóbel que l'on pourrait accuser de fondre tout ensemble, puisqu'il a renoncé à la perspective.

Les couleurs des paysages rappellent pour la plupart l'école de Nagybánya. On dirait que la peinture hongroise d'avant-garde ne peut s'affranchir de la magie du Barbizon hongrois, même lorsqu'elle s'y oppose. D'une curieuse façon, non seulement les maîtres ayant étudié à Nagybánya (Czóbel, Tihanyi, Márffy, Czigány) conservent les grandes taches massives tirant sur le vert foncé, caractéristiques de Nagybánya, mais aussi ceux qui en son temps, ont évité cette cité de peintres, Pór et Kernstok, par exemple. C'est chez Tihanyi que cette tradition s'affirme le plus vigoureusement et le moins chez Czóbel, chez qui dominent plutôt les contours noirs et les taches de couleurs variées et d'une teinte foncée. Márffy se crée un monde de couleurs tirant sur le rose et propre à lui, complétant fort agréablement les formes constructives. Tout comme chez Cézanne, les couleurs caractéristiques des Huit sont pour la plupart froides. Les jaunes chauds apparaissant ici et là ne servent qu'à faire ressortir les bleus gris d'acier. Evidemment, ceci est en rapport étroit avec les efforts constructifs du groupe: quelques-uns, tels Pór et Kernstok, renoncent consciemment à l'effet coloristique pour insister sur la plasticité des formes. Ils essayent donc de réaliser d'une façon sobre et ordonnée la peinture de l'essentiel.

Leurs emprunts

Dans ce genre, ils ont emprunté relativement peu à Cézanne. Bien entendu, la tendance fondamentale, l'atmosphère des tableaux remonte à lui, donc la structure logique, l'harmonie fraîche et le

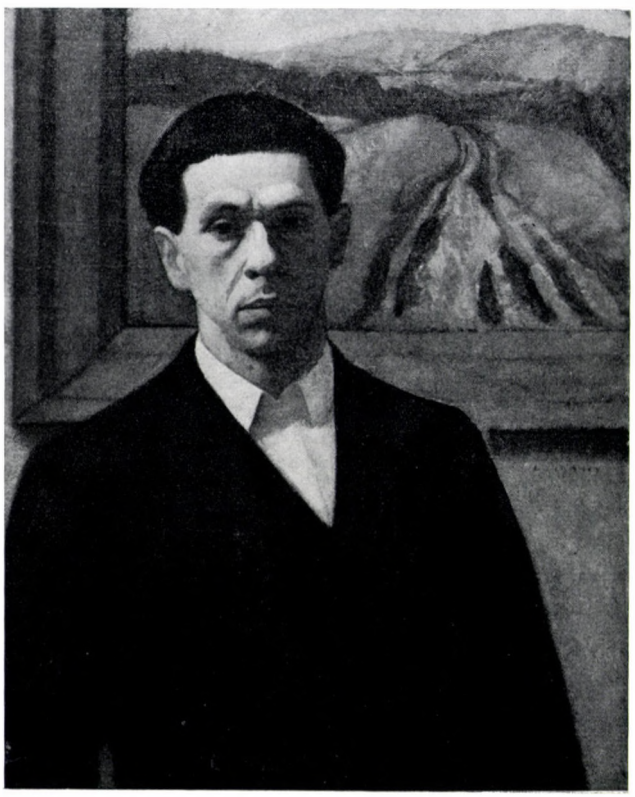

Fig. 6. Dezső Czigány: Autoportrait

paysage pénétré d'idées. Or, concrètement ils ont peu appris de ce maître: ils se contentent de continuer à développer dans leurs paysages les traditions cézannéennes. C'est encore à Cézanne qu'ils ont emprunté le modelage constructif des feuillages (Cézanne: Le viaduc, Étude d'arbre), par contre la composition dont l'élément principal est la route encadrée d'arbres symétriquement arrangés, évoquent le paysage de Matisse peint en 1905. Le Paysage de Capri par Berény — qui jure avec le style des Huit — rappelle la toile de Kokoschka intitulée «Dents du Midi». Ce grand maître de l'expressionnisme a sans doute inspiré Berény. Les troncs d'arbres cylindriques de Czigány évoquent Léger (Nus dans la forêt, 1910). Aussi est-il évident que les Fauves, en premier lieu Braque, Matisse, Vlaminck et Derain, ont fortement influencé l'imagination créatrice des Huit, et la toile de Márffy représentant des toits de maisons pourrait être mise en rapport avec le tableau de Macke, intitulé «L'église de la Vierge de Bonn en hiver».

Dans quelle mesure ces analogies sont-elles accidentelles et dans quelle mesure sont-elles des emprunts, cela ne peut être que très difficilement établi. On sait que la peinture des Fauves a ensorcelé les Huit, et on sait aussi que dans l'année où

les Fauves ont pour la première fois fait fureur à Paris (1905), les Huit se trouvaient dans la capitale française; il n'est donc nullement exagéré de prétendre que si les créations des Huit rappellent celles des Fauves, ceci n'est pas dû au hasard, mais que c'est le résultat d'une influence concrète.

Les natures mortes des Huit

La nature morte est un genre spécifique des Huit. Évidemment, on pourrait aussi prétendre que c'est un genre spécifique au XXe siècle, ou celui, personnel, de Cézanne. Il semble paradoxal que ce soit justement l'époque qui, dans les sentiments, le dynamisme et la projection de la vie intérieure est allée si loin qu'elle a presque négligé en faveur de la psychologie, les exigences les plus capitales de la visualité qui a découvert la nature morte et qui en jouit le plus.

Dans les natures mortes, les objets ne perdent pas leur qualité d'objet, ils ne s'amollissent pas pour devenir sentimentaux; ils existent apparemment gratuitement pour eux-mêmes et n'expriment rien d'autre qu'un ensemble agréable de quelques fruits ou plats joliment arrangés; Cézanne cependant, par ses natures mortes voulut exprimer quelque chose d'autre, et c'est en effet quelque chose de différent qui émane de ses tableaux: à l'encontre d'une exaltation affective sentimentale et d'un psychologisme analytique, ils contiennent un souci d'arranger définitivement le monde objectif et d'en découvrir les lois fondamentales. Mais, comment ces pommes dispersées, ces pichets aux larges anses, ces nappes froissées sont-ils capables d'exprimer les lois finales de l'univers, les corrélations objectives? Bien entendu, seulement à leur *manière visuelle*. La dureté des objets éveille, à l'opposé de l'image molle et floue du monde, l'impression de la dureté, de la massivité et de la solidité. L'ordonnancement des objets — le fait que chacun d'eux a, compositionnellement, besoin *de l'autre*, pour se réunir dans un système déterminé — indique de quelque manière indirecte que le monde n'est pas un entassement d'éventualités jetés sans ordre l'un vers l'autre, mais la manifestation de certaines corrélations objectives. Mettre divers objets en évidence au détriment des autres souligne l'aptitude humaine à l'abstraction, la capacité de réfléchir. Ceci devient tout à fait clair si nous comparons les oeuvres de Cézanne et des Huit avec la peinture des impressionnistes. Tout en représentant une peinture des plus pures, ces tableaux «réfléchissent». Les plats aux belles lignes et les verres déformés proclament la puissance de l'esprit et de la réflexion, qui n'est pas noyée dans un soi-même et dans les phénomènes (comme l'impressionnisme); mais qui, dans son langage laconique, exprime l'essentiel: la certitude, le système, la logique. C'est aussi un sentiment, mais un sentiment tout autre que celui qui chauffe les toiles des expressionnistes ou des surréalistes. Ceux-ci admettent ce qui est anormal, hors des règles, ce qui est morbide, éventuellement déformé, — ce qui est inexprimable par des paroles et se cache comme une horreur au fond des rêves. Les natures mortes des premiers projettent sur la toile la règle et la régularité, ce qui est mathématiquement contrôlable, dont l'existence est certaine et nécessaire, donc une image du monde qui croit en les corrélations régulières — et non rêvées — de la réalité objective. Ce monde est un peu froid et un peu trop objectif, mais c'est justement dans cette qualité que réside sa force spécifique.

Les natures mortes des Huit évoquent Cézanne avec enthousiasme et sans équivoque; elles varient ce qu'il avait déjà dit, on dirait même parfois qu'ayant atteint son essor, ils n'essayent pas même d'exprimer dans ce genre quelque chose d'autre que Cézanne n'avait déjà créé.

Les accessoires de la nature morte, les *formes constructives*, s'offrent presque plus facilement encore que dans les paysages. Ou inversement: la nature morte est devenue le genre immédiat de l'art constructif, parce qu'elle permet d'utiliser nombre de formes dures bien exploitables en faveur de l'effet d'ensemble constructif. Des cruches aux lignes dures, d'un caractère austère, des assiettes plates constituent des blocs fermés. Des pommes rouges-jaunes et des poires font briller leurs couleurs resplendissantes, mille teintes du blanc froid s'étalent sur la nappe cassée en larges plis. Le plateau de la table fuyant en profondeur a le même rôle que dans les paysages où la route va en se rétrécissant perspectiviquement: elles rendent sensible l'espace et grossissent l'entourage d'ailleurs fortement étranglé. Il arrive aussi que la table, au lieu d'aller en se rétrécissant, s'élargit rendant ainsi l'effet spatial enjoué et permettant au tableau d'être beaucoup plus souverain. Les accessoires sont extrêmement simples, et se répètent sur presque chaque tableau. Le monde des natures mortes de Cézanne est un univers fermé, et celui des Huit l'est non moins. Quelques pommes, un ou deux



Fig. 7. Lajos Tihanyi: Portrait de Béla Révész

plats, une nappe, éventuellement deux murs de l'angle de la pièce, garnis de tableaux: c'est tout. C'est avec ceci qu'ils doivent exprimer leur nouvelle conception du monde, leurs nouvelles idées, leur système entier.

L'essence des natures mortes est la simplification extrême des objets, et cela à un point tel qu'il n'en reste rien d'autre que la forme pure, et en même temps les contrastes vigoureux des couleurs foncées et claires.

La nature morte est un genre laconique. Elle ne souffre rien de superflu, rien qui dans le tableau n'est pas essentiel. On voit, dans les diverses toiles réapparaître à plusieurs reprises certains artifices, tels le contraste que constitue le fond sombre avec la nappe blanche, et pour rendre sensible la perspective, le dessus de la table dans un raccourci vigoureux, et pour éveiller l'illusion de l'arrière-plan, les deux murs de l'angle de la pièce, agrémentés de tableaux.

Chez Czigány, l'arrière-plan est monochrome. Il n'admet que peu d'objets, mais ceux-ci doivent dégager une atmosphère intime. Le contraste et l'harmonie des couleurs froides et chaudes sont parfaits. Ses objets sont d'une plasticité très marquée, presque contre nature. La table joue un rôle relativement restreint; d'autant plus important est le rôle de la nappe qui se casse en plis durs comme du métal, plus nettement encore que chez Cézanne, évoquant presque les drapés des robes de Mantegna. La froideur émanant des blancs est accentuée par les couleurs chaudes et étincelantes des pommes et des poires qui constituent en même temps les contrastes avec les arrières-plans sombres. L'effet d'ensemble est une atmosphère extrêmement rigide et objective; on croit voir s'animer l'esprit de la physique et des mathématiques.

La plupart des toiles de Berény sont encore plus abstraites, il condense la réalité encore plus fortement que Czigány. Ses tableaux sont plus logiques, ils «réfléchissent» davantage, c'est pourquoi leur effet visuel est plus vigoureux, parfois même monumental. Aussi est-il plus audacieux que Czigány et bien plus indépendant; il adopte moins le schéma de la composition de Cézanne. Il met en évidence, soit un seul objet, soit un intérieur plus large. Le contraste du blanc et du noir est aussi plus marqué. Ses natures mortes sont plus limpides et le plat même qu'il représente est plus constructif, ses formes sont plus dures que celles des plats et pichets de Cézanne. Ses couleurs sont plus froides que celles de Czigány, on dirait qu'elles ont une vie indépendante et que les diverses réflexions du blanc rivalisent les unes avec les autres. Les objets sont moins cernés que chez Czigány, ils tranchent plus doucement sur le fond sombre. C'est Berény qui réussit le mieux à mettre en harmonie le jeu des couleurs et les formes; dans ses natures mortes dominent la plasticité et la spatialité.

Dezső Orbán a peint peu de natures mortes, bien que l'un de ses tableaux les plus connus soit justement une nature morte. Il a suivi les traces de Cézanne et, parmi les Huit, c'est du style de Czigány qu'il se rapproche le plus. Il n'a rien su dire d'original: ses accessoires sont les mêmes que ceux des autres, mais l'harmonie des couleurs froides et chaudes de Czigány font défaut dans ses toiles ainsi que le souci de Berény de dire l'essentiel; aussi manque-t-il d'un tempérament individuel. Il froisse les nappes et déforme les silhouettes des cruches d'une façon artificielle. Il ne sait que faire des murs formant angle, sa composition est incertaine, il s'encombre de trop d'objets; ainsi, il n'atteint pas à la monumentalité. Ce sont donc justement ses natures mortes qui se distinguent le moins des créations des Huit, peut-être justement pour la raison que les Huit — sauf un ou deux tableaux de Berény — ne surent, *en général* rien dire de très nouveau, dans leurs natures mortes, par rapport à Cézanne.

Béla Czóbel ne suit ni les traces de Cézanne, ni celles des Huit. Éloigné des formes constructives, des compositions devenues des systèmes, des vifs contrastes de couleurs, il suit son propre chemin. Dans ses toiles composées sans rigueur, les couleurs fatiguées et les demi-teintes se fondent mollement l'une dans l'autre, les formes sont cernées de contours épais, presque frisés, il n'y a ni espace, ni plasticité; les motifs font partie d'une atmosphère unie. Des fleurs, des vases, mais nulle part une ligne plus dure, une forme robuste.

Les autres membres du groupe cultivent à peine le genre de la nature morte. C'est surtout la personnalité de Kernstok qui était le plus loin de trouver l'expression de ses efforts monumentaux par des objets inanimés. Il dédaigne le flot des citrons peints à la suite de Cézanne, et en général, les sujets faits de petits objets.

Ce que les Huit ont emprunté à d'autres peintres

Sans Cézanne ils n'auraient peut-être jamais peint des natures mortes, tant ils se nourrissaient du maître français. Ils lui empruntèrent non seulement les idées premières, mais aussi tout le système de la composition, le souci de la monumentalité, le jeu étrange des couleurs froides et chaudes — parfois même les formes des plats sont elles aussi étonnamment identiques. Par exemple, on voit tant sur des toiles de Czigány que sur celles d'Orbán, la forme en haut évasée du «Compotier» de Cézanne.

Matisse ne les inspira pas, par contre c'est de l'influence de Picasso que témoigne la nature morte à la cruche de Berény. Évidemment, on ne



Fig. 8. Dezső Orbán: Nue

peut constater si on est en présence d'une influence effective ou plutôt d'une concordance accidentelle. Il est toutefois intéressant que Picasso et les Huit soient aux prises avec les mêmes problèmes et dans le même temps. Dans ses natures mortes, Picasso en était déjà à créer le cubisme que les Huit s'éfforcaient encore de rejoindre Cézanne, et il y eut des moments où ils s'approchèrent l'un de l'autre d'une manière étonnante. Ceci est d'autant plus remarquable qu'il prouve que ce petit groupe était à certains points en contact avec les efforts les plus expressément d'avant-garde.

Les portraits des Huit

C'est un problème fort difficile: des peintres qui veulent faire entrer les choses extérieures du monde dans un système logique, qu'allaient-ils faire d'eux-mêmes et de leurs contemporains, des types d'hommes changeant et se transformant sans cesse? Ces peintres qui s'approchent des objets représentés d'une façon plus intellectuelle qu'intuitive, comment peuvent-ils rendre le caractère, l'atmosphère et la psychologie? Ils s'y évertueront donc sans cesse et c'est pour cette raison qu'ils obtiendront beaucoup plus dans ce genre, plus que dans celui la nature mort où ils avaient reçu tout faits les règles, contenu intérieur et la forme extérieure. L'univers de Cézanne composé de pichets, de nappes et de pommes est, à sa manière, moderne, même encore au moment de l'apparition des Huit. Par contre, sa manière de représenter l'homme ne l'est plus. La manière de voir plus dynamique du XXe siècle dépasse le caractère d'images fixes des portraits de Cézanne; elle désire rendre sensible le changement qui se produit dans l'homme presque d'instant en instant. Le modèle n'est plus une chose absolue, il se transforme sans cesse, et le peintre doit présenter non seulement le passé, mais aussi l'avenir imminent. Le portrait est un genre particulier; dans chaque effigie deux hommes se confrontent, deux sortes de systèmes d'idées, deux manières de voir. La tâche de l'artiste est de recréer l'autre personne à sa manière à lui.

Le peintre peut aborder le modèle de deux manières. Selon la première il ne considère que son

extérieur, en tant qu'un *phénomène*, un spectacle, un simple sujet; il essaye de surprendre dans son visage un sourire, une grimace, ou une nuance de couleur qui le rende tout d'un coup caractéristique. Eventuellement, il néglige le modèle et l'insère entre deux taches de couleurs, comme un vase ou un fauteuil, en n'ayant présent à l'esprit que l'unité du tableau en tant que spectacle. Ainsi la création sera *picturale*, et il se peut que rien de la personnalité du modèle n'entrera dans le portrait.

L'autre manière de créer recèle encore plus de dangers: des faux pas qui désorientent le peintre qui veut représenter l'*intérieur* de la personne portraiturée, qui veut pour ainsi dire entrer dans la peau de l'autre personne, projeter ses idées, ses sentiments et ses conflits. Le peintre désirerait alors tout autant saisir la personnalité du modèle que créer un spectacle visuel plaisant à l'oeil et joliment harmonisé.

La première manière de représenter ne distingue pas entre l'homme et n'importe quel autre objet ou phénomène. Il saisit ce qui est le plus caractéristique du modèle en tant que vision, et ce qui pour l'ensemble du tableau est le plus essentiel. Conformément à ceci, il n'a rien à voir avec son modèle en tant que caractère ou individualité.

Or, pour celui qui veut saisir la personnalité du modèle, l'homme cesse d'être un simple phénomène; il constituera un problème compliqué, une *tâche* qu'il doit résoudre du point de vue psychologique. Pour pouvoir saisir les caractéristiques de l'homme, donc son *essence*, le peintre doit dans une certaine mesure dépouiller le modèle de sa gaine de phénomène, il doit donc s'éloigner de quelque manière du purement visuel. Cependant, le peintre doit rendre du monde tout ce qui passe directement à travers le phénomène, sa tâche étant en premier lieu l'observation visuelle. Justement pour cette raison, tandis que le premier effort est susceptible de glisser dans une décoration vide, cette seconde conception peut éventuellement s'égarer sur une fausse voie: il confèrera au visage un élément qui primairement n'y est pas visible.

Evidemment, les deux manières de créer ne s'opposent pas diamétralement, il s'agit plutôt de deux tendances divergeantes. La plupart des portraits sont justement à la limite de la représentation du dehors et du dedans, ou ils ne dévient qu'à peine dans l'une ou l'autre direction. Pourtant ces efforts existent en tant que tendances fondamentales et se séparent nettement l'une de l'autre justement dans l'art des Huit.

Au XXe siècle, ces deux systèmes de représentation se séparent nettement l'un de l'autre. C'est ainsi que se forment les deux tendances extrêmes: le «fauvisme» abordant le sujet de dehors, et l'introspection de l'expressionisme. Entre les deux il y a d'innombrables nuances intermédiaires. Dans le futurisme, tout le problème, celui de la représentation de l'homme, n'existe plus. Ceux qui suivent les traditions de Cézanne se contentent plutôt de natures mortes. Les Huit font exception: en dépassant les demandes et la mode de leur époque, il brisent bientôt les cadres cézannéens et cherchent à créer quelque chose, à leur manière, moderne. Dans les genres du paysage, de la nature morte et du nu, leur conception est, malgré les différences apparentes, au fond identique. Du moins la moitié du groupe résout-elle les mêmes problèmes d'une manière similaire. Par contre, dans le portrait ils expérimentent tous individuellement, selon leur personnalité et leurs penchants. La forme cézannéenne ne les lie plus, ils ne créent pas une solution constructive commune. Quelques traits communs — plutôt accidentels — sont qu'ils représentent pour la plupart des hommes et bien plus rarement des femmes, parce que d'une part une grande partie de leurs portraits sont des autoportraits, et que, d'autre part, le contenu idéologique peut être exprimé plus heureusement par des visages d'hommes plus durs et plus caractéristiques que par ceux de femmes, plus alanguis et aux contours plus incertains. L'arrière-plan ne joue, en général, pas un grand rôle dans le tableau, c'est la plupart du temps un mur nu — éventuellement agrémenté de tableaux — qui constitue le cadre, tout comme dans les natures mortes. Ils peignent pour la plupart des portraits en buste, c'est ainsi qu'ils font sentir l'allure du modèle, sa tenue, ses gestes, sans être inutilement verbeux. Ils ne font qu'évoquer les vêtements; dans la plupart des cas, le visage, la tête expriment presque seuls le caractère; le costume ajoute rarement quelque chose à la personnalité (sauf chez Berény).

Kernstok et Czóbel représentent les modèles *du dehors*, ils peignent une vision et non l'homme. Kernstok n'a, en général, pas beaucoup de goût pour le portrait, et pour opposer en même temps un démenti à cette constatation, nous citerons le «Portrait de Béla Czóbel», qui est l'une des créations les plus remarquables de Kernstok. Il crée dans le corps d'homme s'appuyant mollement contre un arbre, dans sa tenue négligée et dans le regard profondément humain une telle atmosphère de contact

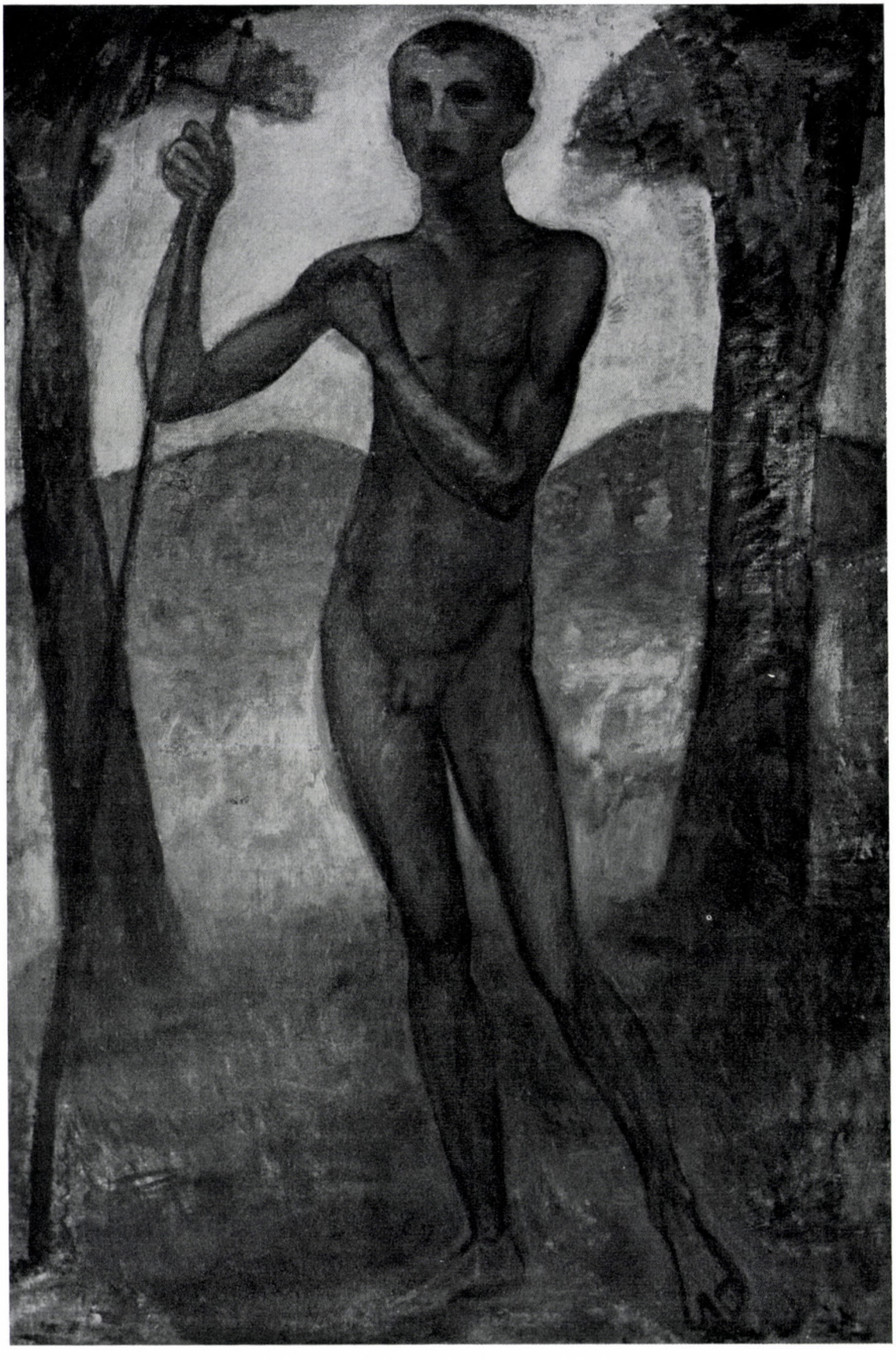

Fig. 9. Károly Kernstok: St. Jean-Baptiste

qu'il n'en réussi à réaliser plus tard que fort rarement. Les couleurs à la «Nagybánya» richement ombrées se marient à une certaine forme solide, ce qui dans son évolution ultérieure est essentiel. Il est typique que dans ce portrait — et dans d'autres portraits de femmes — il n'emploie que peu de traits nets et caractéristiques. Parmi les Huit, c'est peut-être lui qui peint les tableaux où les figures se fondent le mieux avec leur entourage, où elles ne s'en détachent pas et où le fond ne se sépare pas nettement des figures mais offrent un aspect uni. Kernstok ne représente pas seulement du dehors, il insiste aussi sur la surface. Une exception en est le portrait de Czóbel où il caractérise son modèle par son allure, sa tenue et surtout par des nuances de couleurs. Dans ses autres oeuvres il ne s'efforce pas de le faire. Dans ses portraits, l'impressionnisme s'arrête quelque part à la limite du naturalisme et du style de Nagybánya: ses efforts constructifs ne s'affirment absolument pas, il est également loin de la tradition cézannéenne et de ses propres tableaux — appartenant à un autre genre.

Béla Czóbel voit le monde avec les yeux des «Fauves», il ne marque le caractère de ses personnages que d'une manière toute esquissée. Ses couleurs ne les caractérisent point, elles vibrent gratuitement, indépendamment de la personnalité du modèle. C'est dans cette même catégorie qu'entre un tableau de jeunesse de Berény, le «Petit garçon assis dans un fauteuil de velours», qui rayonne également la manière des Fauves et de Czóbel de voir les choses de l'extérieur.

Le pôle opposé est fourni par l'art de Berény et de Tihanyi, et en plus par celui de Pór. C'est Berény qui dans sa période expressionniste peint, en partie sous l'influence de Kokoschka, et en partie obéissant à son naturel psychologisant, les portraits les plus intimes et les plus projetés de l'intérieur. On en distingue le portrait de Bartók qui, bien qu' étant une de ses créations les plus connues, n'est pas un chef-d'oeuvre. Ce portrait se refuse tout excès des sentiments, les passions fouettées, la surexcitation donnant dans la folie. Le portrait de famille de Bertalan Pór est caractérisé, lui, par la prépondérance de la pensée sur les sentiments; il élabora presque de phrase en phrase, de figure en figure un problème social déterminé. C'est le contenu sociologique et non une loi visuelle qui maintient l'unité du groupe. Pór s'est pénétré de l'âme de tous ses modèles; plutôt que leurs conflits intérieurs, il a vécu les soucis que la vie leur a causés, la misère qui a rendu triste et prématurément vieux même le plus jeune.

Tihanyi voit les choses tout autrement. C'est lui qui marie le plus heureusement la représentation de l'intérieur et de l'extérieur et qui trouve l'harmonie entre ces deux. Tihanyi ne fond pas ses figures dans une unité décorative et il ne veut pas se mettre dans la peau de celles-ci. Il les caractérise avec une critique pénétrante; cruellement et à la fois avec une profonde sympathie, il rend leurs souffrances intérieures et leur isolement en rendant sensible par un ou deux traits les travers de leur caractère. Il part cependant lui aussi de l'intérieur du modèle, de l'univers intellectuel et du caractère de l'homme qu'il veut exprimer.

La peinture de Dezső Czigány est dure comme la sculpture: il rend le caractère, la personnalité et en même temps il crée une merveille de composition. Il rattache l'intérieur au portrait: les deux se complètent et se renforcent; le même esprit austère émane de ses modèles et de leur entourage. Les objets adhèrent aux figures aussi organiquement que les vêtements. Il offre un excellent exemple de la manière de caractériser l'homme par des objets, par des détails de nature morte.

Parmi les portraits des Huit une place particulière revient à un Autoportrait de Berény (Autoportrait en haut de forme). Là, le peintre s'approche de son modèle — de soi-même — en apparence du dehors; il représente une figure déformée, d'une laideur ridicule, qui contemple le monde en faisant une moue de dégoût apparent. Le portrait est presque le pendant opposé du portrait de Bartók: il représente une pose, une affectation adoptée, on n'y voit pas même les traces d'un sentiment, d'un feu intérieur. Le portrait de Bartók présente l'homme du XXe siècle, tracassé et incertain, tandis que le portrait en haut de forme nous montre ce même homme du XXe siècle avec la hauteur, l'assurance et l'ironie de soi-même des jeunes. L'un ne veut être que surface, l'autre que profondeur. Le portrait de Bartók respire le tragique et l'autoportrait en haut de forme le grotesque, le comique. L'un est emprunté à Kokoschka (quant à l'atmosphère, mais aussi à la forme), l'autre parle d'un ton tout neuf et original, trait qui dans l'art des Huit est le plus révolutionnaire et le plus précieux. Tandis que le portrait de Bartók est littéraire, celui-ci utilise les moyens de la *représentation introspective* avec une économie remarquable; à l'époque des Huit, il peint une vision du monde tellement moderne et actuelle, et exprime tout ceci par

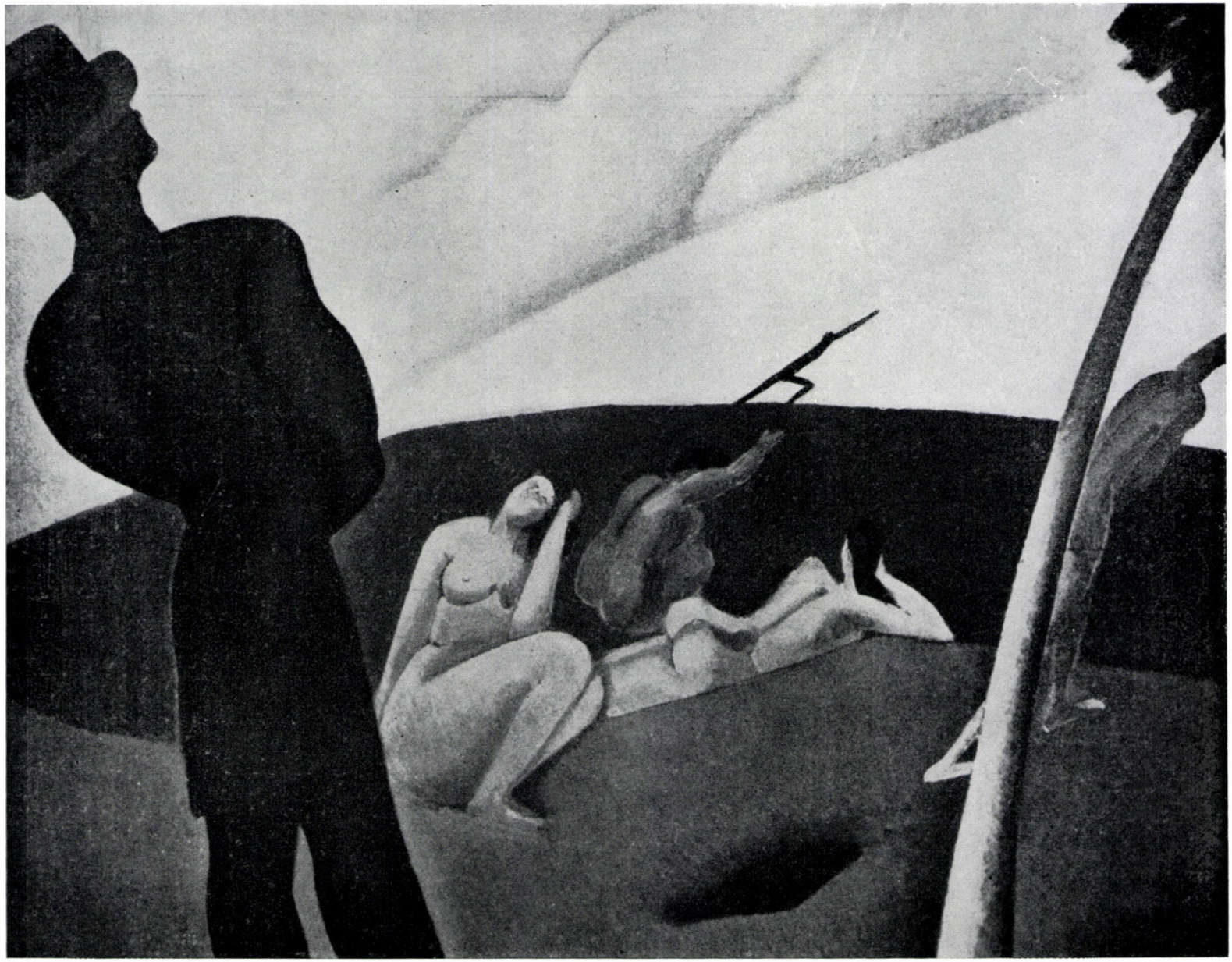

Fig. 10. Róbert Berény: Composition avec silhouette rouge

un nez anormalement grand, par une moue, par une silhouette fortement détachée, et pour comble, par un chapeau haut de forme. Que peut-on voir de tellement génial dans ce tableau? C'est l'ironie personnifiée, la raillerie au dépens de soi-même et la mise à nu. L'utilisation frappante et simultanée des moyens de la représentation du dehors et du dedans.

Qui influa sur eux? La peinture de Matisse ensorcela en premier lieu Czóbel, et pour un temps court Berény. Et simultanément l'autoportrait en haut de forme est par son audace — et non stylistiquement — apparenté au portrait de femme au nez vert, de Matisse. Le tableau cubiste de Picasso (Femme en chapeau, 1909) a sans aucun doute inspiré Tihanyi, qui s'approche fortement du cubisme, surtout dans ses portraits.

Tout ce qui dans les créations des Huit est durable, ils ne l'ont appris de personne.

Les Nus des Huit

Dès Cézanne le nu avait obtenu une interprétation tout à fait nouvelle; le corps féminin souple et tendre sera également porteur de formes constructives, tout comme la nature morte ou le paysage. Il doit exprimer l'espace et la plasticité, comme les genres présentant la nature inanimée. C'est la forme constructive du corps humain, la structure des muscles des membres que présente tant l'art de Cézanne que celui des Huit.

Autant les portraits des membres du groupe diffèrent l'un de l'autre, autant leurs nus sont semblables: ils accentuent la *plasticité* par de grandes taches dures, par de vigoureux effets de lumière et d'ombre (en premier lieu chez Berény, Tihanyi et Márffy). Orbán et Kernstok bâtissent leurs tableaux sur l'effet des silhouettes et non sur celui des taches. Chez Orbán, la silhouette même est comme une tache, alors que chez Kernstok elle est comme dessinée — les contours encadrent de lignes dures les formes à peine plastiques. Négligeant la plasticité, la pensée d'Orbán est concentrée sur les plans (Nu de garçon, Saint Jean-Baptiste).

La perspective est exprimée par la pose diagonale du nu, pose qui revient presque régulièrement chez Berény, Márffy, Tihanyi et Orbán; seul Kernstok constitue une exception: chez lui derrière les nus de garçons le paysage est tendu comme un décor de théâtre. L'arrière-plan est la plupart du temps une clôture sans accent et sans importance particulière.

Le nu n'a généralement pas de visage, ou bien il est tellement esquissé ou schématisé qu'on ne pourrait pas même l'appeler tel (excepté une figure féminine d'Orbán dont le regard intéressant, plutôt laid, très individuel, attire l'attention du spectateur).

Kernstok s'est créé une anatomie propre à lui: il représente des jeunes hommes aux têtes petites, aux jambes longues et aux hanches inclinées, qui s'agitent de quelque sorte très maladroitement et artificiellement, ils ne savent que faire de leurs longs bras et jambes et l'expression de leur visage est insignifiante.

Les nus de Tihanyi, de Márffy et de Berény ont un caractère assez érotique, grâce à leur pose, que le coloris vigoureux ne fait que corroborer.

Les groupes de nus chez les Huit

Les tableaux représentant des groupes de nus n'ont en fait rien à voir avec le genre du nu. Le motif érotique ne s'y présente pas, la perspective s'y perd et la plasticité des formes est elle aussi sans importance. Tout ce qui a trait aux efforts visuels des Huit sera là d'ordre secondaire. La composition — en évinçant presque tous les autres éléments constructifs — deviendra autocratique. Que signifie ceci? Les Huit sortent du cadre cézannéen habituel, leur seul principe sera l'un des principes (le plus important) de Cézanne. Cette particularité *stylistique* recèle dans le cas des Huit le souci plus profond d'une idéologie. Avec l'autocratie de la *composition* ils désirent exprimer des lois abstraites ultimes. Avec l'arrangement presque classique des gestes ils se proposent d'exprimer le caractère ordonné des phénomènes du monde, de toute la vie. Notre époque — disent les tableaux — n'est pas une accumulation d'éventualités et de hasards, les phénomènes en apparence confus forment une unité déterminée, chaque détail a dans le grand ensemble une fonction spéciale propre.

Pour exprimer les lois ultimes, il n'est guère de thème approprié; ils choisissent donc le nu mais non comme impression directe, non comme spectacle visuel, comme phénomène, mais comme une incarnation de *l'essentiel*. Pourquoi justement le nu est-il appelé à remplir cette tâche?

D'une façon curieuse, le nu qui présente l'homme dans son état le plus naturel et le plus familier, peut dans un cas donné devenir le plus impersonnel. Du moment que le visage disparaît (ou sera privé



Fig. 11. Károly Kernstok: Cavaliers aux bord l'eau

d'expression) et que l'attitude du corps ne rend pas sensible un caractère quelconque, les figures n'ont pas plus de caractère personnel et humain que les toitures ou les troncs d'arbres. Ainsi, ce sont des hommes qui figurent sur les tableaux, mais pas des individus, ce sont des motifs qui, privés de leurs particularités, sont devenus neutres. C'est justement pourquoi ils sont appropriés à incarner les lois les plus abstraites qui s'expriment à travers eux. Or, comme ils n'ont pas de personnalité, il n'y a pas d'action et d'événement qui les relient et qui prête un sens à leur existence. Les grands maîtres de la Renaissance (par exemple Signorelli, Michel-Ange) ont choisi le sujet du Jugement Dernier pour avoir l'occasion de représenter les forces qui gonflent le corps humain et la beauté des mouvements des bras et des jambes tendus. Et, en retour, le sujet du tableau, le Jugement Dernier, a donné un sens au pêle-mêle des membres. C'est lui qui a conféré un sens symbolique à un ensemble brouillon et a ordonné ce qui était désordonné. C'est ce but intérieur qui a rendu chaque geste motivé, trait qui fait défaut dans les tableaux des Huit. On sent à peu près ce que les figures expriment, mais ce pressentiment ne peut être rattaché à aucune signification *concrète*. Nous ignorons de quelle source est issu cet élan qui rattache les diverses figures les unes aux autres, si derrière la composition visuelle se trouve recélée une pensée déterminée, si les figures sont au service d'une idée, ou si elle se sont simplement mises en plein air pour prendre un bain de soleil.

Leur atmosphère est légère et enjouée, on y voit un élan prêt à bondir, une tension pleine d'attente, et une harmonie sereine. Est-ce le fourrier de la révolution ou une décoration sans signification aucune? Bien qu'il varie de tableau à tableau, ceci ne peut être établi même à l'intérieur des diverses oeuvres. On le verra le plus clairement en évaluant le «Sermon sur la montagne» de Bertalan Pór, qui est le seul tableau qui a un sujet concret (indépendamment du fait qu'on comprend la scène du Sermon dans son sens littéral, ou que l'on voit dans la figure du Christ un agitateur). Les hommes en ascension attendent quelque chose de l'homme s'élevant au-dessus d'eux, et cela suffit pour que se crée entre eux une intelligence et pour que la composition sévère fasse l'effet d'une nécessité et non d'un vain tour d'adresse.

Ce genre particulier n'a rien à voir avec la physionomie sans cesse changeante et accidentelle de la réalité. Le style nouveau, dit aussi style Sécession, stylise l'ensemble des hommes et du paysage jusqu'à devenir linéaire, c'est ainsi qu'ils formeront un tout harmonieux. Cézanne réduit et le paysage et les nus à des formes *constructives* et massives. Les deux efforts sont parfaitement contradictoires quant aux formes, or en ce qu'ils ont d'essentiel ils se rapprochent l'un de l'autre.

Dans la peinture des Huit les deux conceptions se fondent en une unité organique; les tableaux de nus en groupe suivent au moins autant les traces du style Sécession que le constructivisme de Cézanne. Le style Sécession se fait valoir en premier lieu dans les tableaux d'Orbán, tandis que la conception de Cézanne s'affirme le plus dans les toiles de Kernstok, de Márffy et de Berény. Bertalan Pór s'éloigne des deux tendances: il se tourne expressément vers le monumental. Les tendances opposées seulement en apparence — la conception constructive et sécessionniste — apparaissent simultanément sur les mêmes tableaux.

La *composition* est en général symétrique. Chez Márffy, Orbán et Pór le *rythme de trois* est presque régulier (une exception en est le tableau de Berény à la grande silhouette rouge, qui dévie vers l'asymétrie; malgré cela le rythme de trois se fait valoir chez lui également). La toile de Pór, intitulée «Nostalgie de l'amour chaste» est la seule qui soit expressément asymétrique. Kernstok ne décompose pas le tableau en figures ou groupes isolés comme les autres: il n'insiste pas sur le rythme de trois, mais d'autant plus sur l'agencement symétrique. Le souci de la symétrie, de l'équilibre parfait des éléments est déjà en lui-même l'un des signes distinctifs de la Sécession; il s'oppose au système de composition de la plupart des «ismes».

Les groupes de nus des Huit sont liés l'un à l'autre par une étroite parenté: on dirait que le tableau d'Orbán est juste l'inverse de celui de Márffy. Les figures des deux côtés chez Márffy sont remplacées chez Orbán par des personnages étendus, à la femme se redressant au centre, chez Orbán, correspond chez Márffy un nu étendu à terre. Les tableaux d'Orbán et de Pór (Le Sermon sur la montagne) sont conformes dans la vigoureuse mise en valeur de l'axe central et de l'agencement symétrique des masses disposées sur les deux côtés.[4]

A l'intérieur de ce genre il n'existe chez eux pour ainsi dire pas de représentation de l'homme (sauf chez Bertalan Pór). Les figures modelées

d'une façon schématique sont complètement dépourvues de caractère, elles sont inactives, et font par suite l'effet d'une nature morte. Elles n'ont pas de visage, les muscles gonflés transforment leurs corps en formes constructives. Les formes très plastiques sont tenues ensemble par des contours durs. Chez Pór les muscles créent presque un dessin de filet.

Les figures sont reliées les unes aux autres par un certain geste rythmique — une caractéristique du style Sécession — en premier lieu chez Orbán et Márffy. La toile de Berény est de loin l'oeuvre la plus marquante: il rend le tableau grotesque en disposant au loin le groupe standardisé des nus, tandis qu'il place à l'avant-plan un personnage rouge irréellement grand et d'une silhouette amusante: l'homme d'aujourd'hui en chapeau et manteau, qui contemple la scène avec hauteur. Ceci rompt d'un seul coup l'atmosphère sécessionniste. Le tableau est comme une impression vécue et frappant comme une plaisanterie, il suinte l'humour du XXe siècle, la vision du monde de l'Autoportrait en haut de forme, supérieur et plein d'assurance. Le personnage rouge avec son caractère concret est le pendant opposé des nus se tenant au loin, et aux yeux des spectateurs contemporains, à l'âme plus délicate, elle symbolisait le «spectre rouge».

Ce qu'ils ont emprunté à d'autres

Le sujet, en tant que simple sujet, est apparu dans l'histoire de la peinture déjà de très bonne heure. Or ceux qui ont agi sur les Huit, sinon directement, mais qui sont les précurseurs de ce genre si affectionné au XXe siècle, créent leurs oeuvres sous le signe du néo-classicisme (Degas: Éducation physique des garçons et des filles lacédémoniens; Marées: Les Hespérides; les critiques contemporains ont souvent rapproché par exemple Kernstok de Marées; Puvis de Chavannes: Vision antique). Cependant, ces tableaux ne peuvent aucunement être mis en rapport avec l'art des Huit, sur lesquels c'est en premier lieu Hodler qui a dû exercer une influence par ses toiles représentant la Nuit et le Jour, qui présentent le même caractère stylisé, le même rythme excessif et la même raideur que l'on voit chez Orbán ou Márffy par exemple. Les contours ont chez Hodler la même importance que chez la plupart des Huit.

L'autre ancêtre est Cézanne (Composition de nus, Baigneuses). C'est dans son art que les Huit puisent la plasticité, la robustesse des figures. Chez Cézanne le paysage ne sert pas simplement d'arrière-plan (comme plus tard chez les Huit), il fait partie organique de la composition, son caractère constructif est dû aux diagonales (arbres penchés diagonalement). Cette certaine ligne diagonale apparaît parmi les Huit seulement sur les toiles de Berény, et son rôle est le même que chez Cézanne. Par ailleurs les autres membres du groupe clôsent la composition par une chaîne de collines stylisée, tel un rideau, qui revient sur chacun de leurs tableaux. Une exception en est Kernstok chez qui les arrières-plans de paysage ne sont pas que des rideaux, mais des paysages qui vivent une vie indépendante et qui, malheureusement, sont isolés du premier-plan.

Parmi les peintres du XXe siècle ce sont surtout les «Fauves» qui ont inspiré les Huit. La «Danse» de Matisse (1910) a dû ensorceler en premier lieu Orbán, et c'est encore lui qui a été le plus influencé par les deux toiles mentionnées de Hodler. Les figures disposées en cercle, la verve rythmée qui tient ensemble les figures, les nus blancs cernés de contours noirs, se détachant du fond sombre telles des taches, sont des éléments qui reviennent sur les toiles d'Orbán également.

La conception «conservatrice» de Kernstok a été fécondée, d'une façon curieuse, justement par le style de Picasso (Cavaliers au bord de la mer, 1905). La perspective de la chaîne de collines à l'arrière-plan, les mouvements des cavaliers au premier-plan, reflètent tous l'influence de Picasso.

Les Huit — tout en empruntant beaucoup d'éléments aux autres — ont créé eux-mêmes le genre de la composition de nus. C'est peut-être ce genre qui convenait le mieux à leurs efforts, et c'est justement pourquoi c'est cette sphère de sujets qui reflète le plus sensiblement et leurs défauts et leurs résultats.

L'importance de l'art des Huit ne réside pas dans le fait qu'ils ont importé une *certaine* tendance ou courant artistique, leur rôle n'était pas de créer à leur manière et avec leurs propres moyens ce que Cézanne avait déjà réalisé quelques dizaines d'années plus tôt, ou de faire connaître au public hongrois la splendeur des Fauves et la vision cubiste. Leur activité créatrice n'était pas un simple emprunt, et leur importance ne réside pas dans la diffusion d'une tendance étrangère.

La raison d'être des Huit était cet effort qui les poussait à dépasser l'impressionnisme: d'aller de la plénitude des phénomènes à la révélation de l'essentiel.

NOTES

[1] Les membres du groupe furent: Károly Kernstok, Róbert Berény, Béla Czóbel, Dezső Czigány, Lajos Tihanyi, Ödön Márffy, Bertalan Pór, Dezső Orbán. Ce groupe se forma vers 1900, et se détacha de l'association d'artistes appelée MIÉNK. Le groupe remporta son plus grand succès avec l'exposition organisée en 1911 au Salon National. Après cette date ils présentèrent leurs oeuvres plusieurs fois, mais ils manquèrent de la force de suggestion qui leur était propre, et la répercussion dans le public diminua. Le groupe des Huit se désagrégea dès avant la première guerre mondiale, pour se réunir encore une fois en 1918 et 1919, au temps de la révolution bourgeoise et de la dictature du prolétariat, pour occuper par leur activité organisatrice d'une part et d'autre part par leurs affiches et décorations, une place de premier plan dans la vie artistique de la République des Conseils. Après 1919, ils perdirent définitivement tout contact les uns avec les autres; même leur évolution artistique alla dans un sens tout opposé à celui des années 1910. A la place des efforts constructifs, c'est un jeu relâché et délié de couleurs et de lumière qui caractérise leur peinture.

[2] «C'est en partant des traditions que nous avançons pour retrouver les grandes valeurs nouvelles qui, en ce qu'elles ont d'essentiel, seront infiniment apparentées au bon art de tous les temps.» (*Kernstok, K.* : A kutató művészet (L'art chercheur). Nyugat, 1910, pp. 95—99)

[3] «En art il faut sans cesse faire et inventer quelque chose de nouveau, et nous devons communiquer toujours d'une manière nouvelle et avec une liberté absolue tout le contenu de notre âme, avec toute la force de nos passions.» *(Berény, R.* A festői közlés (La communication picturale). Nyugat, 1913, pp. 528—530)

[4] Le critique d'art contemporain Géza Feleky avait déjà alors décelé la parenté entre les groupes de nus: «Quatre artistes différents ont réalisé ici leurs visions (Kernstok, Berény, Márffy, Pór), sans doute avec une vigueur et une subtilité différentes. Mais au plus intime de leur âme leurs efforts principaux se rencontrent: ce n'est pas le vêtement coloré du monde qu'ils se proposent de recréer de façon à en faire transparaître les choses. Au contraire, les apparitions les occupent dans leur réalité, ils s'efforcent de les représenter et de les rapprocher l'une de l'autre dans leur qualité de masse. Et pour cela il faut de la place. Donc, un plan, quelque système simple des plans ne sont plus suffisants . . . il leur faut un vaste espace libre pour que les apparitions puissent s'y installer à leur aise et sans encombre. En plus, les accessoirs sont eux aussi similaires, les quatre peintres expriment leurs efforts dans le même sujet: enfoncés dans la nature, des nus dans les prés, dans les vallées, entourés d'arbres et de montagnes . . .» *(Feleky, G.* : A Nyolcak kiállításának katalógusa (Catalogue de l'exposition des Huit). Nemzeti Szalon, 1911, p. 506)

BIBLIOGRAPHIE RAISONNÉE

Les Huit, en tant que groupe, n'ont pas encore jusqu'à présent fait l'objet d'ouvrages synthétiques. Ainsi, la littérature d'art y relative est constituée d'une part des passages correspondants des ouvrages traitant de l'histoire de la peinture hongroise, d'autre part des nombreux articles contenus dans les quotidiens et périodiques contemporains ou parus postérieurement, et des catalogues — dont nous ne publierons que les plus importants — et finalement des monographies des divers artistes.

Kállai, E. : Neue Malerei in Ungarn. Leipzig, 1925.
Kállai, E. : Cézanne és a XX, század konstruktiv művészete (Cézanne et l'art constructif du XXe siècle). Budapest, s. d.
Genthon, I. : Az új magyar festőművészet története (Histoire de la nouvelle peinture hongroise) Budapest, 1935.
Lyka, K. : Festészeti életünk a milléniumtól az első világháborúig (Notre vie picturale du millénaire à la première guerre mondiale). Budapest, 1953.
Pogány, Ö. G. : A magyar festészet forradalmárai (Les révolutionnaires de la peinture hongroise), Budapest, 1947.
Zádor, A. : Magyar művészet 1800—1945-ig (Art hongrois de 1800 à 1945). Budapest, 1958.
Pogány, Ö. G. : Magyar festészet a XX. században (Peinture hongroise au XXe siècle). Budapest, 1959.
Kernstok, K. : A kutató művészet (L'art chercheur) Nyugat 1910, pp. 95—99.
Berény, R. : A festői közlés (La communication picturale). Nyugat, 1913. pp. 528—530.
Feleki, G. : Széljegyzetek Kernstok képeihez (Notes marginales aux tableaux de Kernstok). Nyugat, 1910. pp. 195—198.
Lengyel, G. : Új képek (Nouveaux tableaux). Nyugat, 1910. pp. 134—137.
Gerő, Ö. : Az új művészet és a közönség (L'art nouveau et le public). Aurora, 1911. pp. 355—359.
Lukács, Gy. : Az utak elváltak (Les chemins ont divergé). Nyugat, 1910. pp. 350—358.
Ignotus : A Nyolcak esete (Le cas des Huit). Nyugat, 1911. p. 990.
Felvinczi Takács, Z. : Négyen a Nyolcak közül (Quatre des Huit peintres. Nyugat, 1912. pp. 764—768.
Preux, J. : A Nyolcak (Les Huit). A Hét, 1912. p. 743.
Bölöni, Gy. : Három magyar festő. (Trois peintres hongrois). Nyugat, 1914. p. 497.
Körmendy, A. : Kernstok Károly. Budapest, 1936.
Székely, Z. : Kernstok Károly. 1946. (Dissertation)
Szij, B. : Berény Robert. 1958. (Travail de diplôme)
Desnos, R. : Tihanyi Peintures. 1908—1922. Paris.
Oelmacher, A. : Pór Bertalan. Budapest, 1955.
Pátzay, P. : Márffy Ödön. Budapest, 1928.
Kállay, E. : Czóbel Béla. Budapest, 1934.
Genthon, I. : Czóbel. Budapest, 1961.

RECENSIONES

Schramm, Percy Ernst: Sphaira, Globus, Reichsapfel

Stuttgart, 1958.

Im vorliegenden Werk verfolgt Schramm, der verdienstvolle Forscher staatlicher Symbolik, die Rolle der Kugel als abstrakten stereometrischen Gebildes innerhalb der herrschaftlichen Hoheitszeichen, von der frühen Kaiserzeit bis zur Königin Elisabeth II. von Grossbritannien. Zunächst klärt der Verfasser die Frage, wie die Kugel zum Sinnbild des Weltalls bzw. des Erdenrundes wurde. Die Vorstellung geht auf Anaximandros bzw. auf Thales von Milet zurück, ihre gründliche philosophische Bearbeitung verdankt die antike Welt Plato. In wissenschaftlichen Kreisen gewann die Vorstellung vom Weltall als Kugel allgemeine Verbreitung und es gilt als verbürgte Tatsache, dass Himmelskugeln auch als astronomische Behelfe angefertigt wurden. Bedeutende Gelehrte gelangten zu der Erkenntnis, die Erde sei kugelförmig und wir wissen mit Bestimmtheit, dass Krates von Mallos sowie Ptolemäus bereits Erdgloben besassen. Diese Erkenntnisse wurden jedoch nicht Allgemeingut breiterer Massen, bei denen sich auch weiterhin die Vorstellung hielt vom scheibenförmigen »Orbis terrarum«, über den sich die Himmelskuppel wölbt. Mit der Verbreitung des Christentums kam dann die früher wenigstens innerhalb eines engen Kreises vorhandene Kenntnis von der Kugelform des Weltalls vollends abhanden. Einige Kirchenväter, u. a. Augustinus und Basilius erklärten derartige Forschungen geradeswegs für überflüssig und lächerlich, zumal sie darauf abzielten, die Aufmerksamkeit der Gläubigen vom »unum necessarium«, dem Jenseits abzulenken. Die bildlichen Überlieferungen erwiesen sich indes langlebiger und hielten sich auch zu jener späteren Zeit, als die Vorstellung bereits ihre ideelle und philosophische Grundlage eingebüsst hatte. Zur Darstellung des Universums oder der Erde bediente man sich auch später noch häufig der Kugel, wenn auch nicht mehr als »Abbild«, sondern nur noch als »Bildzeichen«.

Als Hoheitszeichen findet sich das Symbol der Weltkugel vor allem in der Hand Helios-Apollons als Herrn des Kosmos und später als Attribut des an seine Stelle tretenden Sol Invictus, doch begegnet man ihm auch in Verbindung mit anderen Göttern (Nike, Urania und selbst Eros). In der Herrschersymbolik erlangt die Kugel in der Zeit der ersten römischen Kaiser wachsende Bedeutung. So zählte die das Weltall verkörpernde Sphaera mit Recht zu den Herrscherattributen des autokratisch regierenden Imperators Augustus. Später wurde sie zum unerlässlichen Bestandteil der Kaiser- und Konsulbildnisse, wurde auch von den christlichen Kaisern übernommen, die der Kugel dem neuen Zeitgeist entsprechend ein Kreuz aufsetzten. (Die ursprüngliche Kosmos-Bedeutung war inzwischen verblasst, so dass es bei Münzen mit dem Bildnis zweier Mitregenten zuweilen vorkommt, dass beide je eine Kugel in der Hand halten.) Zufolge der Rechtskontinuität lebt dieses Hoheitszeichen im Osten bis zum Sturz des sogenannten lateinischen Kaisertums im Jahre 1261 weiter und überdauert im Trapezunter Reichsteil sogar diesen Zeitpunkt. Auch in dem von der Völkerwanderung überfluteten Westen kommt es bis zur Mitte des 8. Jahrhunderts auf den Münzen mehrerer barbarischer Herrscher vor. Bemerkenswert ist allerdings der Umstand, dass es sich dabei um eine zäh weiterlebende bildliche Überlieferung handelt, die man ausschliesslich auf den Herrscherbildnissen antrifft. Wie zahlreiche miteinander übereinstimmende schriftliche Quellen bezeugen, hielten in Wirklichkeit weder die römischen noch die byzantinischen Kaiser eine Sphaera in der Hand. (Als analoger Fall mag der Lorbeerkranz der Barockherrscher gelten, der auf Bildern und Skulpturen häufig vorkommt, in Wirklichkeit aber von gekrönten Häuptern nie getragen wurde.)

Anschliessend gibt Schramm einen gedrängten Überblick über verschiedene kreis- und kugelförmige »Nachbarn« des Globus, die gleichfalls sinnbildliche Bedeutung hatten. Er zählt die zahlreichen Verwendungsgebiete der Kugeln, Äpfel, Scheiben, Rosen und Hostien auf. Von der kreisförmigen Scheibe stellt er fest, man begegne ihr häufig auf Darstellungen der Tugend. Wir können ergänzend hinzufügen, dass sich der Ursprung des Symbols, oder genauer gesagt seine in der glaubensphilosophischen Gedankenwelt der Zeit wurzelnde Analogie bei Augustinus findet, der erklärt, wegen seiner Vollkommenheit weise unter allen Flächenfiguren der Kreis die grösste Ähnlichkeit mit den Tugenden auf (De quantitate animae cap. 16, 27; Migne, PL 32, 1050—51).

Nach der durch die Völkerwanderungszeit bedingten Zäsur ist Karl der Kahle der erste westliche Herrscher, in dessen Hand die Sphäre wieder auftaucht, und nach einer abermaligen Pause auf den Bildnissen Ottos I. Von da an wird die Kontinuität unter den römischen Kaisern deutscher Nation nicht mehr unterbrochen. Hingegen ist Heinrich II. der erste Kaiser, der bei seiner Krönung den Reichsapfel nachweisbar in Händen hielt, im Gegensatz zu seinen Vorgängern, die sich dieses Symbols nach dem Muster der antiken Imperatoren bloss in den Bildwerken bedienten. Aus den Bildnissen der die weltliche Herrschaft verkörpernden Kaiser übernimmt die christliche Ikonographie die Weltkugel auch als Attribut des thronenden Christus. Neben Abbildungen, auf denen Christus die Kugel in Händen hält, gibt es zahlreiche andere, auf denen ihm die das Weltall symbolisierende Sphaera als Thron dient, während er die Füsse auf den Erdenglobus stützt. Dieses Motiv, dessen Anfänge auf die frühchristliche Plastik zurückgehen, er-

lebte seine Blütezeit in der Kunst des karolingischen Zeitalters. Bedauerlicherweise stützt der Verfasser seine diesbezüglichen, im übrigen durchaus überzeugenden Ausführungen nicht mit der Anführung der Bibelstellen, die diesen künstlerischen Vorstellungen als wichtigste Quellen dienten (Jesaias 66, 1; Matthäus 5, 34—35 und Apostelgeschichte 7, 49).

Zu einfach und flüchtig behandelt der Autor einen weiteren Darstellungstypus der Karolingerzeit, bei dem Christus eine kleine Scheibe (Kugel?) in der Hand hält, die zwischen zwei Fingern Platz hätte. Schramm bezeichnet diesen Gegenstand eindeutig als Hostie, doch klingt die von Meyer Schapiro gegebene Deutung weit überzeugender (Two Romanesque Drawings at Auxerre ... Studies in Art and Literature for Belle da Costa Green, edited by Dorothy Miner, Princeton 1954. S. 341—345). Am Beispiel der von Gott mit gleicher Geste in der Hand gehaltenen kleinen Kreise, die einmal die Aufschrift »mundus«, ein andermal »molem orbe« tragen, beweist er, dass sich diese Frage nicht in der einen oder anderen Richtung entscheiden lässt. Auf Grund der auffallenden Ähnlichkeit zwischen Hostie und Erdkugel entwickelt Meyer Schapiro anschliessend eine interessante Theorie über die Verflechtung der eucharistischen und der kosmokratischen Symbolik.

Dem Weltall begegnet man in den Händen Gottvaters äufig auch in Darstellungen der Welterschaffung. Unter den hierzu angeführten Beispielen scheint uns allerdings die Erwähnung der um 1400 entstandenen Tympanonfigur des Ulmer Münsters etwas übertrieben, die Schramm mit dem Apollo-Kosmokratortypus eines pompeianischen Wandgemäldes in Zusammenhang bringt, während er bei der Suche nach dem Verbindungsglied ausschliesslich die Herrscherbildnisse erwähnt. Die Geste ist nämlich auch aus früheren Stücken der Welterschaffungs-Ikonographie bekannt, in zahlreichen Fällen begegnet man ihr auf französischen Miniaturen (H. Martin, La miniature française. Paris—Bruxelles, 1923. Taf. 8., 34).

Im 11. Jahrhundert tritt der Reichsapfel auch ausserhalb des römisch-deutschen Reiches in Königsbildnissen anderer Länder in Erscheinung. Ausgrabungen förderten aus dem gleichen Jahrhundert bereits Originalstücke als Grabbeigaben zutage. Das älteste Exemplar wurde im Grab Kaiser Heinrichs III. aufgefunden, doch erlangte der Reichsapfel bis zur Zeit der Hohenstaufen weder in der bildenden Kunst noch als wirkliches Hoheitszeichen bei den Krönungen allgemeine Verwendung. Erst seit dem 12. Jahrhundert, als unter den Stauferkaisern der Antike wieder wachsendes Interesse entgegengebracht wurde, eroberte er sich einen dauernden Platz unter den Kroninsignien. Bald war er aus der Hand der Herrscher gar nicht mehr wegzudenken und so untrennbar mit der Kaiser- bzw. Königswürde verbunden, dass die Illustratoren der Bibel und der Ritterromane selbst die legendären und antiken Helden mit dem Reichsapfel in der Hand abbilden (beispielsweise die alttestamentarischen Könige, Alexander den Grossen usw.). Anhand der Analyse einiger bildlicher Darstellungen beweist der Verfasser, dass die Bedeutung der Kugelform trotz ihrer allgemeinen Verbreitung auch weiterhin noch mancherlei Schwankungen unterworfen blieb. Zuweilen bildete sie das Symbol der Erde, in anderen Fällen versinnbildlichte sie das Weltall, einige zeitgenössische Schriftsteller vertraten sogar die Ansicht, der Reichsapfel müsste mit Asche gefüllt dem Herrscher in die Hand gelegt werden, um ihn an die Vergänglichkeit der nach aussen so bestrickend glanzvollen irdischen Macht zu erinnern und ihm Demut einzuflössen. In diesem Zusammenhang wäre es vielleicht angezeigt gewesen, etwas näher auf die Erdkugelbedeutung des Reichsapfels einzugehen. Das Weiterleben dieses Gedankens im Mittelalter streift der Verfasser ab und zu nur flüchtig, obwohl Eicken als Vertreter dieser Ansicht zahlreiche namhafte Schriftsteller, Denker und Redner jenes Zeitalters anführt, wie Honorius Augustodunensis, Vincentius Bellovacensis, Albert den Grossen, Thomas von Aquin und Berchtold von Regensburg (Heinrich von Eicken, Geschichte und System der mittelalterlichen Weltanschauung. Stuttgart—Berlin, 1923. S. 619). Einige solcher Äusserungen finden sich auch bei Schramm, sorgfältigere Nachforschungen könnten offenbar weitere Beispiele zutage fördern. Schliesslich lässt eine gleichfalls von ihm veröffentlichte Angabe der mit Landkarten verzierten englischen und schwedischen Reichsäpfel aus dem 16. Jahrhundert — Nachfahren von Martin Behaims Nürnberger »Erdapfel« — den Gedanken aufkommen, die Idee der vom Herrscher in der Hand gehaltenen Erdkugel sei allenfalls viel älteren Ursprungs.

In weiterer Folge gibt der Autor eine ausführliche, auch Stilzusammenhänge erschliessende Beschreibung des bis zum heutigen Tage in der Wiener Schatzkammer aufbewahrten Reichsapfels der Hohenstaufer, um anschliessend die Rolle zu untersuchen, die er bei den Krönungsfeierlichkeiten spielte. In aufschlussreicher Art veranschaulicht er, wie Kaiser und Papst als Vertreter der mittelalterlichen Gedankenwelt, die so viel auf Sinnbilder hielt, durch Aufnahme eines neueren Zeremonialstückes unter die Herrschaftszeichen die eigene Machtfülle zu erweitern und ihren Herrschaftsplänen dienstbar zu machen suchten.

Danach schildert der Verfasser die weitere Rolle des Kugelmotivs in den Abbildungen der deutschen Herrscher. Im Zusammenhang mit zwei weniger wichtigen Stellen seiner Ausführungen sehen wir uns indes zu Ergänzungen veranlasst. Eine dieser Bemerkungen bezieht sich auf Elisabeth, Witwe des deutschen Königs Albert I. Sie liess einen St.-Markus-Reliquienschrein anfertigen, der später auf die Insel Reichenau gelangte und auf dessen Seitenwand das Herrscherpaar abgebildet ist, wie es seine Kroninsignien dem Evangelisten darreicht. Einigermassen verwundert bemerkt Schramm in diesem Zusammenhang, dass hier abweichend vom herkömmlichen Zeitbrauch, der den Reichsapfel als Hoheitszeichen ausschliesslich den Männern vorbehielt, eine Königin mit dem Reichsapfel in der Hand zu sehen ist. Seine Verwunderung erweist sich indes bei gründlicherer Untersuchung der fraglichen Abbildung als unbegründet. Die eingehendere Prüfung überzeugt uns nämlich davon, dass den betreffenden Gegenstand nicht Elisabeth, sondern ihr königlicher Gemahl in der Hand hält und dass die neben, oder genauer noch über der Kugel ausgestreckte Hand der Königin bloss ihr Einverständnis und ihre Verbundenheit in der Huldigung des Königs vor dem hl. Markus zum Ausdruck bringen will.

Das zweite Problem führt uns auf das Gebiet der Kathedralenplastik. Von einem Magdeburger Königspaar, das bisher ganz allgemein als Bildnis Ottos I. und seiner Gemahlin galt, stellt Schramm mit Recht fest, dass es viel eher Christus und die Kirche versinnbildlicht, u. zw. als »Brautpaar« im Sinne des Hohenliedes, doch hält er das scheibenförmige,

mit kleinen Kügelchen verzierte Gebilde in den Händen der Königsfigur für einen Teller Trauben. Es liesse sich aber schwerlich erklären, weshalb die männliche Gestalt seinen Teller senkrecht hielte, viel wahrscheinlicher dürfte hier dem Bildhauer ein wenn auch hinlänglich stilisierter Granatapfel vorgeschwebt haben. Dass diese Frucht unter den Symbolen des Bräutigams im Hohenlied gleicherweise genannt wird wie die Weintraube, bestätigt die Richtigkeit dieser Hypothese.

Nach Beschreibung der Rolle, die die Kugel als Hoheitszeichen der deutschen Kaiser spielt, wendet der Verfasser seine Aufmerksamkeit den einzelnen europäischen Staaten zu, unter denen er auch den Balkan und Russland nicht unberücksichtigt lässt, was in der westeuropäischen Forschung sich durchaus nicht von selbst versteht. Er untersucht nunmehr, welche Rolle der Reichsapfel unter den Kroninsignien der Herrscher dieser verschiedenen Länder spielte. Der Vorgang ist in allen Fällen der gleiche, wie wir ihn beim Vorbild des Römischen Reiches Deutscher Nation beobachteten. Überall erscheint er auf den Königsbildnissen, vor allem auf den Siegeln weit früher als im wirklichen Gebrauch. In den Abbildungen tritt er ganz allgemein im Laufe des 11.—12. Jahrhunderts auf den Plan, und seiner tatsächlichen Verwendung begegnen wir unter den Grabbeigaben oder in Beschreibungen von Krönungsfeierlichkeiten zumeist erst um die Wende des 13. zum 14. Jahrhundert oder noch später. Ungarn nimmt in dieser Beziehung einen besonderen Rang ein und geht zeitlich zahlreichen anderen Staaten voran. Nach der im Buch enthaltenen Zusammenstellung ist nämlich die St.-Stephans-Kasel das älteste unter den uns erhalten gebliebenen Objekten, auf dem ein König mit dem Reichsapfel in der Hand abgebildet ist. Auch seine gegenständliche Verwendung bei der Krönung von Andreas III. (1290) ist historisch verbürgt. Frühere Daten finden sich in Schramms Verzeichnis bloss im Falle Siziliens, des während der Kreuzzüge errichteten Königtums Jerusalem und Aragoniens. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, dass man der Kugel unter den Kroninsignien der französischen Könige nirgends begegnet, obwohl sie in anderer Beziehung stets sorgfältig darauf bedacht waren, den Kaisern des Deutsch-Römischen Reiches in nichts nachzustehen. Daraus folgt, dass der Reichsapfel in einigen anderen Staaten, in denen sich der französische Einfluss auch auf die Krönungszeremonien erstreckte — wie Navarra, Schottland, das sog. Lateinische Kaisertum von Byzanz —, gleichfalls nicht zur Verwendung gelangte.

Anschliessend verfolgt der Autor die neuzeitliche Geschichte des Motivs. Nach einer kurzen Übersicht über die Reichsäpfel verschiedener Länder und Zeiten bis zur Krönung Elisabeths II. in unseren Tagen geht er zur Erörterung der wesentlich interessanteren Frage über, welche Rolle die Kugel in der Gedankenwelt des Humanismus spielte. Die auf einer willkürlichen Auslegung der ägyptischen Hieroglyphen fussende Emblematik und Hieroglyphik unterlegte dem altbekannten Motiv die unterschiedlichsten Bedeutungen. So erscheint es beispielsweise als Attribut der Geometrie, Astronomie und Politik, als gedrechselte Kugel zu Füssen der Fortuna auf Dürers Kupferstich »Melencolia I.« oder als übernatürliche Lichtquelle auf Rembrandts Faust-Kupferstich. Wichtiger als diese mehr oder weniger ephemeren Sinnbilder ist das, unter dem die Kugel in der niederländischen Kunst auftaucht. Anfänglich bildete sie das gelegentliche Symbol der Welt und ihres trügerischen Glanzes, später wurde sie zum ständigen Sinnbild der Vanitas. Auch in der Symbolik der verschiedenen Geheimwissenschaften (Alchemie, Pansophie) spielte sie eine wichtige, wenn auch recht komplizierte Rolle.

Am Schluss seiner Ausführungen stellt Schramm die Frage, ob wir bei Verfolgung der Geschichte dieses Motivs Zeugen des Wiederauflebens eines antiken Sinnbildes im Mittelalter und in der Neuzeit sind, oder ob es sich einfach um ein fortgesetztes Weiterleben handelt. Zur Bezeichnung eines derart vielseitigen Vorgangs erachtet er jedoch die Begriffsbestimmungen »Wiederaufleben«, »Weiterleben« oder »Erbe« für nicht geschmeidig genug, und unter Berufung auf Huizingas und Guardinis Wortdeutungen löst er das ursprünglich aufgeworfene Problem auf eine Art, die es zwar nicht entscheidet, aber auf eine höhere Ebene erhebt. Es handelt sich demnach um ein Jahrhunderte lang betriebenes »Spiel« mit Begriffen, die von der Antike übernommen und von Zeit zu Zeit mit neuem Sinn und Inhalt erfüllt wurden, um ein Spiel im erhabensten Sinn des Wortes, in dem es bereits als Synonym des »Zeremonien«-Begriffs aufgefasst werden kann.

Zusammenfassend wollen wir nochmals betonen, dass dem Werk Schramms — unseres Erachtens — in der kunsthistorischen, oder genauer gesagt in der symbolgeschichtlichen Literatur ein vornehmer Platz gebührt und dass es geradezu ein Schulbeispiel für die richtige Behandlung der auf die Symbolik bezüglichen Probleme darstellt. Der Verfasser begnügt sich keineswegs mit einer einfachen Interpretation der inhaltlichen und begrifflichen Bedeutung des geschilderten Symbols, d. h. mit ihrer »Übersetzung« in die Sprache unserer Zeit, allenfalls mit der Ermittlung des ersten Auftauchens dieses Symbols, sondern er vermag über all dies hinaus äusserst lehrreiche Schlussfolgerungen auf die betreffenden Zeitabschnitte und ihre eigenartige Vorstellungswelt zu ziehen.

Die oben angeführten diskutablen Feststellungen sind (obwohl sie der Natur einer kritischen Bewertung gemäss auch einen grösseren Teil obiger Besprechung für sich beanspruchen) im Verhältnis zum Gesamtwerk von untergeordneter Bedeutung. Sie finden ihre natürliche Erklärung in der Vielseitigkeit und Weitverzweigtheit des behandelten Materials, das die Zusammenfassung zahlreicher Einzelforschungsergebnisse darstellt. Ausserdem werden sie von der Fülle geistreicher Beobachtungen und treffender Erläuterungen bei weitem aufgewogen, die dieser Arbeit über ihren mit achtunggebietender Gründlichkeit aufgebauten und logisch geordneten Gedankengang hinaus einen wirklich hohen Wert verleihen.

Es sei uns am Ende noch gestattet, hinsichtlich der Methodologie noch eine Bemerkung anzufügen. Für den Leser wäre es aufschlussreicher und nützlicher gewesen, wenn der Verfasser die aus zweifellos unzähligen Beobachtungen gezogenen Schlussfolgerungen nach Zeitabschnitten nicht bloss durch einige Beispiele belegt hätte, sondern — notfalls in Anmerkungen — eine grössere Fülle konkreten Beweismaterials geboten hätte.

J. Végh

Garas, Klara: Franz Anton Maulbertsch (1724—1796)

Budapest 1960. Akademie Verlag. 334 Seiten, CCXL Tafeln

Der umfangreiche Band enthält einen beachtenswerten Beitrag der ungarischen Kunstgeschichte zu den internationalen Barockstudien und stattet zugleich eine alte Schuld der ungarischen sowie der gesamteuropäischen kunsthistorischen Forschung gegenüber einem der grössten Maler Mitteleuropas ab. Franz Anton Maulbertsch, der als einer der bemerkenswertesten Vertreter der Rokokokultur in der Entwicklung der Kunst des 18. Jahrhunderts eine hervorragende Rolle gespielt hatte, erhielt in dem vorliegenden Werk zum ersten Male eine sein Lebenswerk restlos erfassende und seiner Bedeutung durchaus würdige Monographie. Ja, die Verfasserin hat ausser diesem Prioritätsrecht auch noch das Verdienst, den an eine Monographie gestellten traditionellen Anforderungen entsprechend eine restlose historische Rekonstruktion des Gesamtoeuvres unseres Malers erstrebt und ihren Zweck durch umsichtiges Sammeln sowie durch tiefgründige Analyse des kunstgeschichtlichen Materials in der Tat weitgehend erreicht zu haben. Zum Selbstvertrauen des Bahnbrechers darf sie demnach mit Recht auch noch die Genugtuung haben: sie hat der einschlägigen Forschung neue Perspektiven eröffnet.

Der Weg, den Klara Garas einschlug, führte mit beispielhafter Folgerichtigkeit zu der vorliegenden Maulbertsch-Monographie. Schon mit ihrer Doktordissertation (Johann Lukas Kracker. Beitrag zur Geschichte der Barockmalerei in Ungarn. 1941.) schaltete sie sich in jene Forschungstätigkeit ein, die am kunsthistorischen Lehrstuhl der Budapester Universität im Gange war und sich über das ungarische Teilgebiet der Barockkunst hinaus auf die Ergründung und Bearbeitung der gesamten mittel- und osteuropäischen Barockmalerei in ihrem geschichtlichen Entwicklungsgang erstreckte. Innerhalb dieses Forscherstabes, an dessen Spitze Arnold Schoen, János Kapossy, Endre Csatkai, Andor Pigler, Gyula Fleischer und József Bíró standen, erwarben sich vor allem Kapossy und Pigler beachtenswerte Verdienste um die Maulbertsch-Forschung, ersterer mit seinem Werk »Die Kathedrale von Szombathely und ihre Deckengemälde«, letzterer mit der Studie »Die Pfarrkirche in Pápa und ihre Deckengemälde«. Beide Bände erschienen im Jahre 1922. In ihren beiden, nach dem zweiten Weltkrieg veröffentlichten umfangreichen Bänden, der »Malerei in Ungarn im 17. Jahrhundert« und der »Malerei in Ungarn im 18. Jahrhundert« gab Klara Garas eine umfassende Übersicht über die Geschichte der Malerei in Ungarn vom Ende der Renaissance bis zum Beginn des Klassizismus und bearbeitete die Entwicklungsgeschichte dieser Zeitabschnitte mit einer für die moderne synthetische Methode charakteristischen Gründlichkeit. In weiterer Folge berichtete sie in den Spalten der Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae sowie des Bulletin du Musée National des Beaux-Arts fortlaufend über ihre wertvollen neuen Forschungsergebnisse hinsichtlich der in ungarischen Sammlungen, vor allem im Budapester Museum aufbewahrten Werke der mit Maulbertsch in unmittelbarem oder mittelbarem Zusammenhang stehenden bedeutendsten zeitgenössischen Meister, wie Felix Ivo Leicher, Josef Winterhalter und Carlo Carlone. So umriss sie zunächtst den Rahmen und legte den Grund für ihre späteren Arbeiten, so schied sie die zahlreichen Erzeugnisse der produktiven dii minorum gentium von den wirklichen Meisterwerken, um dann genügend vorbereitet an die monographische Auseinandersetzung mit dem Lebenswerk des im Mittelpunkt stehenden Meisters heranzugehen. Auf diesem mühsamen und beschwerlichen Pfad fortschreitend gewann die Verfasserin aus den Quellen und Denkmälern ein immer deutlicheres Bild über die Persönlichkeit von Maulbertsch und über seine künstlerische Laufbahn, sein Leben und Wirken. Dem Erscheinen dieser Monographie sah man nicht nur in Ungarn mit lebhaften Erwartungen und gespanntem Interesse entgegen, sondern auch im Ausland, vor allem in Österreich und in der Tschechoslowakei, wo das Andenken an Maulbertsch in zahlreichen erhalten gebliebenen Gemälden weiterlebt und wo ihm eine Reihe namhafter Forscher verschiedentliche Studien widmete, von den Wienern Orro Benesch, Martin Haberditzl und Karl Garzarolli-Thurnlack über den Münchner Adolf Feulner bis zu den Prager und Brünner Barockspezialisten, wie etwa Zoroslawa Drobna u. a. Wir glauben mit Sicherheit annehmen zu dürfen, dass die vorliegende Monographie keine der an sie geknüpften Erwartungen enttäuschte, und es darf wohl ohne Überheblichkeit festgestellt werden, dass es der ungarischen Barockforschung zur Ehre gereicht, sich als erste unter den Forschern der drei unmittelbar beteiligten Länder dieser verdienstvollen Aufgabe erfolgreich unterzogen zu haben.

Die Verfasserin schildert die Laufbahn von Maulbertsch, die sich über nahezu zwei Drittel des 18. Jahrhunderts spannt, nach chronologischen Perioden gegliedert. Die einzelnen Kapitel behandeln der Reihenfolge nach die auf die Kindheit folgende Lehrzeit in den vierziger Jahren, das Entstehen der ersten grossen Fresken, die zugleich auch die besten sind, in der fruchtbaren Periode der fünfziger Jahre, die Reifezeit in den sechziger, die Zuwendung zum Klassizismus in den siebziger Jahren und schliesslich die Spätwerke der achtziger und neunziger Jahre. Die zeitlich geordneten Kapitel werden jeweils von einer knappen, aber um so aufschlussreicheren Übersicht über die damalige wirtschaftliche, kulturelle und soziale Lage und die allgemeinen Verhältnisse in Mitteleuropa eingeleitet, deren bezeichnende Merkmale in Verbindung mit den in der Folge behandelten Stilproblemen wiederkehren, um die historischen und künstlerischen Gegebenheiten vor den Augen des Lesers zu einem einheitlichen Ganzen zu verschmelzen. Mit beispielhafter Planmässigkeit entfalten sich in der inhaltlichen Folge der einzelnen Kapitel die einander wechselseitig beeinflussenden und zu organischer Einheit verbundenen zeitlichen, formalen und inhaltlichen Elemente und Faktoren. In abwechslungsreicher stofflicher Fülle des Gesamtoeuvres folgen einander die Schilderung der für die genauere Kenntnis so wichtigen Entstehungsumstände, der Aufträge und ihrer Verwirklichung, die Erörterung der bei jedem religiösen und weltlichen Monumentalwerk eine gleicherweise entscheidende Rolle spielenden Programmfragen und Kompositionsprobleme von der ersten Anregung bis zur voll ausgereiften Idee, von den vorangehenden Skizzen und Studien bis zu den fertigen

Wand- und Deckengemälden. Die eingehende Beschreibung der einzelnen Werke ist trotz des reichen Illustrationsmaterials, — das gegen den ausgezeichneten Text qualitativ leider einigermassen abfällt und der hochwertigen ungarischen Reproduktionstechnik nicht in allen Belangen würdig ist, — schon in Anbetracht der Erstmaligkeit dieser Veröffentlichung und der von verwickelten Allegorien überwucherten Ikonographie des Barock und Klassizismus geradezu unentbehrlich. Dem beschreibenden Teil folgen indes jedesmal nicht allein tiefschürfende Analysen, sondern auch überzeugende Werturteile, wobei die wahrhaft unbestreitbaren Meisterwerke die massvoll sachliche und gut zu lesende Prosa zuweilen zu kühn beschwingten Höhepunkten hinreissen, was der Schilderung einen zusätzlichen, eigentümlichen Reiz verleiht. Wir denken in diesem Zusammenhang vor allem an Sümeg, Kroměříž und das Selbstbildnis aus der Spätzeit.

In klar umschriebenen Konturen zeichnen sich auch jene geschichtlichen Faktoren ab, die das Lebenswerk des Meisters aus den aktuellen Gegebenheiten der gesellschaftlichen Entwicklung heraus bestimmten. Maulbertsch betätigte sich in der traditionellen Kunstgattung der religiösen Malerei, auch war er vor allem Freskenmaler. Diese Tatsache bestimmte seinen Platz im Kunstschaffen seiner Zeit, das in der Habsburger-Metropole der akademischen Einstellung entsprechend die Tafelbildmalerei zum höchsten Rang erhoben hatte. Die Wände der bedeutenderen kirchlichen und weltlichen öffentlichen Bauten Wiens waren schon von den vorangehenden Malergenerationen mit Fresken bedeckt worden, weshalb Maulbertsch grössere Aufträge weit weniger in der Kaiserstadt selbst oder in den Länderhauptstädten, den erzbischöflichen Residenzen oder alten Abteien zu gewärtigen hatte, als vielmehr in bescheideneren Provinzstädten oder in ferneren böhmischen, mährischen und ungarischen regionalen Amtssitzen oder Pfarren. Maulbertsch arbeitete nicht mehr vorzugsweise für die Mitglieder des Herrscherhauses, die höchsten kirchlichen Würdenträger oder für fürstliche Mäzene, auch nicht für die altehrwürdigen und hochangesehenen Klöster, sondern für Provinzialresidenzen, für neuerrichtete Ordenshäuser, Pfarreien und nicht zuletzt auch für die Brüderschaften, diese typisch bürgerlichen religiösen Gemeinschaften, kurz, wie Garas treffend bemerkt, für die mittleren Schichten der damaligen Gesellschaft. Mit sicherer Hand hebt die Verfasserin jene Züge hervor, die im Spiegel der eigenartigen Laufbahn von Maulbertsch die kulturelle Entwicklung vom Spätbarock über das Rokoko hindurch bis zum Frühklassizismus bezeichnen. Die Deckengemäldekompositionen zeigen einen Übergang zur Tafelbildmalerei und die naturnachahmenden Deckenöffnungen werden von bildhaften Deckenfüllungen abgelöst. Die Auffassungs- und Vortragsweise der allegorischen Thematik erfährt mancherlei Wandlungen, in deren Verlauf die feudale Apotheose aus der unnahbar überirdischen Sphäre auf die reale geschichtliche Ebene zu den Menschen herabsteigt und humanisiert wird und an die Stelle passiver Personifikation die bewegte Handlung aktiver Darsteller tritt. Vor allem wächst dem bürgerlichen Publikum gegenüber die Bedeutung der graphischen Kunst, was sowohl im Schaffen von Maulbertsch selbst als Peintre-Graveur wie auch in der Tätigkeit der nach seinen Vorlagen arbeitenden Reproduktionsstecher wirkungsvoll zum Ausdruck kommt.

Im Mittelpunkt all dieser Fragenkomplexe, Kunstgattungen und Stilrichtungen steht das für Maulbertschs Lebenswerk, dieses typisch repräsentative Oeuvre in der Mitte des 18. Jahrhunderts wesentliche Problem einer angemessenen Wertung der eben zu jener Zeit zwischen Barock und Klassizismus blühenden Rokokokunst. Für eine Übersicht oder gar für eine eingehendere Diskussion über die in der Literaturgeschichte von Ermatinger bis Hausenstein und in der Kunstgeschichte neuerdings bis zu Tintelnot so viel umstrittene Problematik bietet weder die Monographie, und noch viel weniger die vorliegende Besprechung einen geeigneten Raum. Eine Entscheidung über den progressiven oder retrograden Einfluss des Rokokogeschmackes — diese unmittelbar auf das Publikum bezogenen Begriffsbestimmung scheint uns hier angemessener als das Wort Stilrichtung — lässt sich keineswegs mit vulgären Vereinfachungen herbeiführen, wie dies häufig geschah und auch heute noch öfters versucht wird. Zur sachlich unvoreingenommenen Klärung dieser Frage bedarf es noch vieler gleich gründlicher und eingehender Untersuchungen, wie sie als wertvollen Beitrag zu einer befriedigenden Lösung — vor allem in ungarischen Belangen — nicht nur die vorliegende Monographie, sondern die bereits erwähnte »Malerei in Ungarn im 18. Jahrhundert«, ein früheres Werk der gleichen Verfasserin enthält. Zur Zeit sind die kunsthistorischen Kategorien in dem reichlich verwickelten Fragenkomplex des internationalen Rokoko weder betreffs einer Periodisierung noch in stilistischer und ideologischer Hinsicht genügend geklärt. Unserer Ansicht nach birgt der in der Monographie wiederholt auftauchende Gedanke einer Maulbertsch-Mozart-Wahlverwandtschaft mancherlei Möglichkeiten zur Eröffnung ganz neuer Perspektiven in sich, falls sich die literatur-, kunst- und musikgeschichtliche Forschung unter Berücksichtigung des gesellschaftlichen Entwicklungsganges zur gemeinsamen Erforschung des Rokokobegriffes zusammenschlösse. Jedenfalls trägt das Janusgesicht des Rokoko, mit dem Garas das Schwanken der Maulbertsch geistesverwandten Naturen zwischen dem Alten und Neuen und ihre ständige Nostalgie nach dem Rokoko so treffend charakterisiert, einigermassen noch die rätselhaften Züge einer Sphinx — um uns in der bilderreichen Sprache der Verfasserin auszudrücken.

Im Laufe der chronologischen Besprechung des Maulbertsch-Oeuvres tauchen nacheinander jene Vorgänger auf, deren Erbe, und jene Zeitgenossen, deren Lehre als wertvolle Überlieferung und Wirkung nachgewiesen werden kann. Wir schliessen uns der Ansicht der Verfasserin an, dass es zur Erklärung eines Zutagetretens des Formenschatzes, der koloristischen Kultur und des Kompositionsreichtums der grossen Italiener, vor allem der Venezianer, nicht erst der Voraussetzung einer italienischen Studienreise von Maulbertsch bedarf. Neben den öfters erwähnten Piazetta-Motiven wäre indes unseres Erachtens auch ein konkreter Hinweis auf Tiepolos Einfluss am Platz gewesen. Für sehr wesentlich halten wir die nachdrücklich betonten niederländischen Zusammenhänge, vor allem die Berufung auf die durch Rubens und Rembrandt verkörperten grossen flämischen und holländischen Traditionen. Doch auch hier hielten wir es im Interesse einer mikrophilologischen Motivinterpretation für angebracht, wenn die konkreten Anlehnungen an die nachweisbar in Besitz von Maulbertsch befindliche Reihe der Luxemburg-Stiche erwähnt worden wären. Und schliesslich, wenn wir der Verfasserin auch beipflichten, dass die grossartige französische Malerei des Jahrhunderts bei Maul-

bertsch zufolge der besonderen Gegebenheiten nicht entscheidend ins Gewicht fiel, wären wir im Zusammenhang mit der treffenden Bühnenanalogie, auf die Garas in einem vom Teatrum sacrum bis zur Commedia dell'arte und bis zur unbestreitbaren Kulissenhaftigkeit der Architekturmalerei reichenden Überblick so sinnreich hinweist, vor einer eingehenderen Besprechung der Watteau-Analogie nicht zurückgeschreckt. Es wäre auch in Verbindung mit der Genre-Graphik die Erwähnung des englischen Grossmeisters Hogarth wünschenswert gewesen. Auf vorbildliche Art vollzieht die Verfasserin die feine Scheidung des österreichischen höfischen Barock, des volkstümlicheren süddeutschen Barock und der Barockkunst von Maulbertsch, und sie hebt die Wesensverwandtschaft zwischen dem Pinsel von Maulbertsch und der Güntherschen Plastik mit richtigem Blick hervor. Es braucht gar nicht erst betont zu werden, in welch plastisch abgestuften Abständen Garas die mit Maulbertsch enger oder loser zusammenhängenden Meister des typisch österreichischen Barock, Rokoko und Klassizismus, mit Paul Troger an ihrer Spitze, um die Zentralfigur gruppiert. In Verbindung mit jenen Motiven, die in der von der Verfasserin zutreffend angeführten traditionellen Volkskultur wurzeln, liesse sich auch noch auf die gleichsam zu Volkssagen gewordenen legendären Momente verweisen, die in den Ebenfurther Gemälden den Einfluss des seinerzeit entdeckten klassischen Vorbildes Rueland Frueauf ahnen lassen und über das ikonographische Motiv hinaus eine wahrhaft kongeniale Wiedererweckung dieser Momente offenbaren. Eigens hervorgehoben zu werden verdient die hohe Bedeutung der festgestellten Raffael-Zusammenhänge als wertvolles Zeugnis für die in neuester Zeit immer häufiger erwähnte Zuwendung der Kultur des 18. Jahrhunderts zur Renaissance, ein nicht nur für den Klassizismus, sondern auch für die Rokoko-Interpretation überaus wesentliches Merkmal. Inmitten all dieser Einflüsse und Überlieferungen tritt Maulbertsch im Koordinatensystem der von den historischen Zusammenhängen vorgezeichneten Horizontalen und Vertikalen unter einem ganz neuen und eigenartigen Licht als bedeutende individuelle Persönlichkeit in Erscheinung.

Die Monographie enthält ein äusserst reichhaltiges Material an erstmals gewürdigten Angaben und bisher noch nicht verwerteten Quellen, eine neuartige Ausbeute archivalischen und besonders interessanten Zeitschriftenstoffes. Sie klärt zahlreiche Attributions- und Datierungsprobleme im Lebenswerk des Meisters und selbst ikonographische Fragen, wie etwa im Fall der berühmten St. Stanislaus-Zeichnung des Budapester Museums (die der Verfasser dieser Besprechung in den »Meisterzeichnungen des Museums der Bildenden Künste«, Budapest, 1957 noch unter dem Titel »Der Hl. Narzissus« veröffentlichte). Im Ausland dürften vor allem die im frühen ungarischen Denkmälerbestand erschlossenen Werke lebhaftem Interesse begegnen. An eines der ikonographischen Probleme möchten wir immerhin eine bescheidene Bemerkung knüpfen. Die auf dem 1770 entstandenen Gemälde der Aufnahme in die Akademie in der allegorischen Gestaltung des Schicksals der Kunst dargestellte Figur, die sowohl in den zeitgenössischen Dokumenten wie auch in der Interpretation der Verfasserin einfach als »alter Mann« bezeichnet wird, ist aller Wahrscheinlichkeit nach niemand anders, als Annibale Caracci, der in verschiedentlichen Akademie-Allegorien in ähnlicher Funktion abgebildete einstige Begründer der Accademia degli Incamminati von Bologna. Übrigens scheint die gleiche Figur auch im Hintergrund der Anfang der neunziger Jahre entstandenen Allegorie der akademischen Preisverteilung wiederzukehren, allerdings diesmal nicht als aktiver Teilnehmer, sondern als passiver Zuschauer, in Caraccis Eigenschaft des verdienstvollen einstigen Initiators.

Es lässt sich zusammenfassend feststellen, dass Klara Garas in dem ebenso sehenswerten wie umfangreichen Band das im Vorwort enthaltene Versprechen in der Tat einlöste, und dass es ihr gelang, in diesem Werk eine umfassende Darstellung von der Kunst von Maulbertsch und eine systematische Bearbeitung seiner Werke im Rahmen der zeitgenössischen europäischen Kunstentwicklung zu geben.

L. VAYER

Művészettörténeti Értesítő (Kunsthistorischer Anzeiger)

Jahrgänge 1960-61

Seitdem der Bericht über die ersten acht Jahrgänge des Kunsthistorischen Anzeigers auf den Spalten dieser Zeitschrift erschien (Acta Historiae Artium VIII. 1961. S. 345—6), gelangten weitere zwei Bände der in ungarischer Sprache verfassten kunsthistorischen Zeitschrift der Ungarischen Akademie der Wissenschaften zur Veröffentlichung. Da einige der in ihnen enthaltenen Studien von den Acta Historiae Artium in fremdsprachiger Übersetzung übernommen wurden, wollen wir uns hier auf eine kurze Schilderung jener Abhandlungen beschränken, die den im Ungarischen unbewanderten Lesern bisher unzugänglich bleiben mussten. Von baugeschichtlichem Interesse ist ein Artikel über das Entstehen und die verschiedenen Typen der mittelalterlichen zweischiffigen Hallenkirchen mit Zwillingschören, verfasst von Erzsébet Cs. Tompos. Anna Jakubik bestimmt den Platz der Kirche von Mátraverebély innerhalb der gotischen Baudenkmäler Ungarns, während József Molnár seine Studie den vier erhaltengebliebenen türkischen Minaretten (in Szigetvár, Érd, Pécs und Eger) widmete. Pál Voit befasst sich mit den komplizierten Problemen der Arbeitsmethode barocker Bauten und Skulpturen und verfolgt anhand praktischer Beispiele aus ungarischen Baudenkmälern die Entstehungsgeschichte dieser Werke von der Bestimmung des Programms und der Planung ab über die Arbeit und Mitwirkung der verschiedenen Meister hindurch bis zur endgültigen Vollendung. Arnold Schoen veröffentlicht die Ergebnisse neuerer archivalischer Forschungen über die Tätigkeit des Kammerarchitekten Fortunato de Prati in Ungarn. Im Zusammenhang mit dem Bischofspalais von Vác schildert Miklós Mojzer die in dieser Stadt erhaltengebliebenen Werke

der Barockarchitektur. Die Studie von Antal Károlyi über die Ebergényi-Schlösser von Vasszécsény klärt die Geschichte zweier unter Denkmalschutz gestellter Bauten aus dem 18. bzw. 19. Jahrhundert.

In das Gebiet der Bildhauerei führt uns ein Aufsatz von Éva Eszláry, in dem die Verfasserin die Abstammung des im Christlichen Museum von Esztergom aufbewahrten Skulpturfragments einer Heiligen aus der Werkstatt von Hans Multscher nachweist. Zum Multscher-Kreis in weiterem Sinne gehört auch jene Madonnenstatue, die aus Alistál, einem Dorf bei Pressburg (Bratislava) in den Besitz des Budapester Museums der Bildenden Künste gelangte, und von der Jolán Balogh in ihrer einschlägigen Studie feststellt, sie habe ursprünglich den Marienaltar des Pressburger Doms geschmückt. Géza Entz bringt mehrere Skulpturen des Breslauer Rathauses mit der historischen Gestalt des Königs Matthias Corvinus in Verbindung. Dénes Radocsay und Edit Lajta bereichern unsere Kenntnisse über die mittelalterliche Kunsttätigkeit in Ungarn mit der Schilderung etlicher bisher unveröffentlichter oder nur wenig bekannter slowakischer Skulpturen und Tafelbilder aus dem Mittelalter. V. Tilkovszky fasst in einem Artikel die Ergebnisse seiner Forschungen über den Hauptaltar der St. Jakobskirche in Leutschau (Lőcse = Levoça) aus dem 16. Jahrhundert zusammen. Auf archivalische Forschungen gestützt und unter Zuhilfenahme stilistischer Analogien erläutert Frau B. Baranyai die Entstehungsumstände der Innenausstattung der aus dem 18. Jahrhundert stammenden Minoritenkirche von Nyirbátor. Die beiden Bände der Zeitschrift enthalten drei Aufsätze über ungarische Werke der Plastik aus dem 19. Jahrhundert. Gyula Soós widmet je eine Studie den Bildhauern Károly Alexy und János Marschalkó, während sich Lajos Huszár mit dem Medailleur Elek Mayer beschäftigt.

Unter den Arbeiten, die ihren Gegenstand der Malerei entlehnen, erwähnen wir an erster Stelle einen Aufsatz von Ilona R. Tombor über die Ornamentik in der mittelalterlichen ungarischen Wandmalerei. Edit Lajta befasst sich mit den mittelalterlichen Darstellungen der Ecclesia und Synagoga. Miklós Boskovits fasst in seiner Studie, die in das Gebiet der Kunsttheorie hinüberführt, die neuesten Forschungsergebnisse über die in der Renaissance-Malerei zu hoher Bedeutung gelangte Perspektive zusammen. Ágnes Czobor stellt von einem kleinen, auf Marmor gemalten Bild im Christlichen Museum von Esztergom auf Grund qualitativer und stilkritischer Untersuchungen fest, dass es nicht von der Hand Adam Elsheimers, sondern des ihm nahestehenden Johann König stammt. Kálmán Aradi veröffentlicht in einem kurzgefassten Aufsatz ein weiteres bisher unbekanntes Werk des im 17. Jahrhundert tätigen namhaften ungarischen Amateur-Kupferstechers György Szelepcsényi. Géza Vámszer beschreibt die aus dem 17.—18. Jahrhundert stammenden Wandgemälde im Herrenhaus der Familie Cserei von Csikrákos; Vencel Biró berichtet über das Leben und Wirken des im 18. Jahrhundert tätigen Klausenburger (Kolozsvár — Cluj) Malers Mátyás Veress. Géza Entz bereichert das hinsichtlich der Kunstsammlungen ziemlich spärliche Bilderquellenmaterial mit der Publikation eines Gemäldes, das einen Ausschnitt aus einer ungarischen Kunstsammlung des 18. Jahrhunderts wiedergibt. György Rózsa stellt das auf die Burg Nógrád bezügliche graphische Illustrationsmaterial aus dem 16. bis 19. Jahrhundert zusammen. Endre Csatkai bringt Ordnung in die einander widersprechenden Angaben über die Malersöhne des bedeutenden westungarischen Barockmalers István Dorfmeister. Die Studie von István Balogh beschäftigt sich mit der Tätigkeit der Anfang des 19. Jahrhunderts unter Pál Beregszászis Leitung stehenden Debrecener Zeichenschule und bringt dadurch ein bisher nur unzulänglich erschlossenes Kapitel der Geschichte des ungarischen Kunstunterrichtes unserem Verständnis näher. György Rózsa legt seinen kunsthistorischen Schlussfolgerungen einen neuerdings veröffentlichten Band der Korrespondenz von Ferenc Kazinczy, dem namhaften ungarischen Schriftsteller vom Anfang des 19. Jahrhunderts zugrunde. Maria Scheiber behandelt in ihrem Aufsatz die Budapester Veduten Franz Jaschkes; Gizella Cenner-Wilhelmb veröffentlicht einen Kupferstich von Károly Vidéky mit dem Situationsplan der Schlacht von Szenttamás aus der Zeit des ungarischen Freiheitskampfes in den Jahren 1848/49. Der ästhetischen Auffassung von Bertalan Székely, dem stark zu theoretischen Studien neigenden ungarischen Maler aus dem 19. Jahrhundert, widmet László Maksay einen Artikel. Die Brücke zur modernen ungarischen Malerei schlagen die Studie von Zoltán Felvinczi Takács über den hervorragenden Kunstpädagogen Simon Hollósy, Begründer der Malerschule von Nagybánya, ferner ein Aufsatz über István Csók, den unlängst im Alter von 96 Jahren verstorbenen Doyen der ungarischen Maler, aus der Feder von Zoltán Farkas, und schliesslich der Essay von Ervin Ybl über die bisher zu wenig gewürdigten Schöpfungen von Tivadar Csontvári, einem der interessantesten Autodidakten unter den ungarischen Malern der Jahrhundertwende.

Zum besseren Verständnis der Formbestrebungen, die sich im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts geltend machten, tragen zwei Arbeiten bei, eine aus der Feder von Béla Horváth, der in Verbindung mit der Biographie von Károly Kernstock einige bisher strittige Fragen bereinigt, die andere, als deren Verfasser Béla Szij zeichnet, in der die bis zum Jahre 1913 reichende jugendliche Schaffensperiode von Róbert Berény näher untersucht wird. Éva Körner würdigt den unlängst verstorbenen Jenő Gadányi, Edit Lajta lenkt die Aufmerksamkeit auf die wenig bekannte ungarische Malerin Anna Czillich. Ein äusserst interessantes und bedeutsames Thema wird durch I. D. Kolpinski behandelt, der in seinem Aufsatz die Stellungnahme der sowjetischen Ästhetik der abstrakten Kunst gegenüber zusammenfasst. Neue Aufschlüsse über die Entwicklung der ungarischen Graphik im 20. Jahrhundert gewinnt man aus der Untersuchung von Ilona R. Tombor über die Skizzenbücher von János Nagy Balogh und aus der Studie von Dénes Pataky, die sich mit zwei neueren Zeichenfolgen von Ferenc Martyn beschäftigt.

Endre Csatkai veröffentlicht einen in ungarischen Belangen sehr früh, schon im Jahre 1822 erlassenen Aufruf, der eine Registrierung aller im Lande befindlichen Baudenkmäler und Kunstschätze fordert. Ervin Ybl schildert die kunstfördernde Tätigkeit Ferdinand Mayers, eines Szegeder Eisenhändlers aus dem vorigen Jahrhundert.

Im Zusammenhang mit der Beschreibung eines in der Krim entdeckten anthropomorphen Aquamanile gibt E. A. Lapkowskaja einen aufschlussreichen Überblick über ein interessantes Teilgebiet des mittelalterlichen Kunstgewerbes. Gleichfalls auf das Gebiet des Kunstgewerbes führt uns die Beschreibung dreier im Besitz des Rotterdamer Boymans-Beuningen Museums befindlicher späthabanischer Fayencen, aus der Feder von Frau D. Pataky, sowie Piroska Weiners

Bericht über ein aus dem 15. Jahrhundert stammendes, im Budapester Kunstgewerbemuseum aufbewahrtes geschnitztes Holzmodell.

Im Angabenteil der Zeitschrift begegnet man einer Teilpublikation der kunsthistorisch bedeutsamen Regesten königlicher Verordnungen und Erlässe, ferner einigen bisher unveröffentlichten Briefen des unlängst verstorbenen namhaften Malers István Szőnyi. Verschiedene Berichte über Ereignisse des wissenschaftlichen Lebens, Bücherbesprechungen und eine kunsthistorische Bibliographie ergänzen den Inhalt der beiden letzten Bände. Hier fanden auch die Referate der Debatten über die Kandidatur-Dissertationen von Nóra Aradi, Zoltán Farkas und Ervin Ybl Aufnahme, sowie das Referat über die Tätigkeit der Kunstgeschichtlichen Dokumentationszentrale und der Ungarischen Archäologischen, Kunsthistorischen und Numismatischen Gesellschaft. Aus dem Anlass des achtzigjährigen Bestehens der Gesellschaft gab Zoltán Oroszlán einen Überblick über die acht Jahrzehnte ihrer Geschichte und Tätigkeit. Den Abschluss bildet ein Bericht von Klára Garas über die sowohl in methodologischer wie auch in pädagogischer Hinsicht hochinteressante Ausstellung: »55 Kunstgegenstände fanden ihren Meister«, die im Museum der Bildenden Künste veranstaltet wurde.

Gy. Rózsa

Die Redaktion wurde aufgefordert, folgende Bitte an Sachkreisen mitzuteilen

Es ist beabsichtigt, das weit verstreute Werk des Malers Lesser Ury (1861—1931) in einem Oeuvrekatalog zusammenzustellen. Erfaßt werden sollen Gemälde, Pastelle, Aquarelle, Zeichnungen, Graphik und — wenn möglich — auch der Briefwechsel. Jetzige und ehemalige Besitzer von Werken Lesser Urys werden höflichst gebeten, ihren Besitz an Werken und sonstigen zweckdienlichen Unterlagen bekanntzugeben an Dr. Konrad Kaiser, 872 Schweinfurt/Bundesrepublik Deutschland, Brückenstraße 17. Für jeden Hinweis der zur Auffindung weiterer Werke Lesser Urys führen kann, ist der Herausgeber des Oeuvrekataloges dankbar.

Printed in Hungary

A kiadásért felel az Akadémiai Kiadó igazgatója. — Műszaki szerkesztő: Farkas Sándor
A kézirat nyomdába érkezett: 1962. V. 21. — Terjedelem: 19 (A/5) ív, 77 ábra.

62.55407 — Akadémiai Nyomda, Budapest — Felelős vezető: Bernát György

ACTA HISTORIAE ARTIUM

Том VI. — Вып. 3—4

Р Е З Ю М Е

ТВОРЧЕСТВО МАКСА ДВОРАК И СОВРЕМЕННОСТЬ

Й. НЕЙМАНН

Полный текст статьи появился под заглавием „Dílo Maxe Dvořáka a dnešek" на чешском языке на страницах 525-572 тома 1961 журнала «Umění».

К ВОПРОСУ РАЗВИТИЯ РАННЕХРИСТИАНСКОЙ ИКОНОГРАФИИ (МАЛОАЗИАТСКИЙ ФРАГМЕНТ IV. ВЕКА В БУДАПЕШТСКОМ МУЗЕЕ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ)

Е. ЭСЛАРИ

Самым древним экземпляром коллекции древних скульптур Будапештского музея изящных искусств является фрагмент края раннехристианского мраморного блюда, на котором сохранился по всей вероятности один элемент из серии сцен, располагавшихся по окружности в виде фриза: перед дворцом мужчина в тоге делает шаг к павшему ниц более молодому мужчине. По свидетельству ряда греческих иллюстрированных, по большей части ориентальных рукописей, появившихся в период от IX до XV вв., упомянутая сцена изображает раскаяние короля Давида. В ходе иконографического сопоставления иллюстраций рукописей, проведенного в целях определения первоначального типа, ясно вырисовываются два типа картин, взаимно зависящих копий. Оба типа картин возникли в качестве библейских иллюстраций, а в позднейшем они попали на соответствующее место «книги псалтырей», где композиции одного типа картин, именно те, с которыми связан также фрагмент Будапештского музея изящных искусств, претерпели характерное изменение содержания. Искание иконографического первоначального типа выдвигает проблему еврейского происхождения иллюстраций Ветхого завета, далее необходимость обсуждения того вопроса, возникли ли эти иллюстрации на свитках или в кодексах, т. е. послужили ли во всех случаях рукописные иллюстрации основой для нерукописного изображения, далее вопроса о том, какое именно большое значение места и периода возникновения иконографического типа. Иконографическое исследование фрагмента в Будапештском музее изящных искусств предоставляет далее возможность проверки и доказательства обоснованности иконографических методов исследования. На основании сравнительного анализа стиля фрагмента время его возникновения можно определить IV. веком. Сравнение же роли мраморных блюд в раннехристианской литургии с значительным местом, которое тема раскаяния короля Давида занимает равным образом как в еврейской так и в христианской религиях, еще прочнее подкрепляет определение изображенной на фрагменте тематики.

«QUESTO CH'E DIPINTORI OGGI DICONO PROSPETTIVA» (ДАННЫЕ К ИТАЛЬЯНСКОЙ ТЕОРИИ ИСКУССТВА В XV. ВЕКЕ)

М. БОШКОВИЧ

В исследованиях последних десятилетий, изучающих искусство эпохи Возрождения, все большую роль получает анализ явлений живописной перспективы. Специалисты в общем согласны с сложившемся мнением, что конструкцию, являющуюся краеугольным камнем нового искусства, «изобрел» Брунеллески, прежде всего при помощи средневековой оптики — произведений Вителло, Пекхам. Однако, как более основательное исследование биографии Брунеллески, так и анализ трудов по теории искусства XV. в. вызывают сомнения в отношении правильности этого предположения. Выявляется, что выдающийся флорентинский архитектор совсем не был теоретиком, а наоборот, к своим значительным архитектурным новшествам и механическим изобретениям приходил, как правило, благодаря своей находчивости и практическому чутью. На основании подробного исследования можно предположить также, что два произведения молодого Брунеллески, рассматриваемые как первое осуществление живописной перспективы, создавались иным способом конструкции, чем более поздные произведения подобного рода, и что следует предполагать связь между этими картинами и передачей пространства в живописи треченто. В заключение, то обстоятельство, что упоминание самого слова «перспектива» в связи с живописью появляется только в середине XV. столетия, и то лишь спорадически, а вместо него применяют различные описания, обращает внимание на то, что средневековая оптика (названная также перспективой) только в позднейшем присоединяется у живописцев к их практике построения пространства, и что ее источник следует искать в другом месте, по всей вероятности у геометрической подсобной дисциплины средневекового зодчества.

КАРЛО КАРЛОНЕ И ВЕНСКАЯ ПЛАФОННАЯ ЖИВОПИСЬ НАЧАЛА 18. ВЕКА

К. ГАРАШ

В развитии монументальной живописи 18. в. северо-итальянский художник Карло Карлоне играл более значительную роль, чем предполагалось раньше. Вследствие многочисленных недоразумений и ошибок наши сведения до сегодняшнего дня оставались неполными. Ввиду того, что роль архитектурного живописца не была выяснена, несколько его выдающихся, автентичных произведений ошибочно приписывали другим мастерам: так напр. роспись на потолке лестничного отделения дворца Даун в Вене приписывали болоньскому мастеру Марку Антонию Киарини, который писал, однако, только архитектурные части. Карлоне несколько раз работал вместе с Киарини, а затем с его последователем и учеником Гаетано Фанти, в том числе над одним из его главных венских произведений, над росписью летнего дворца принца Евгения Савойского — «Oberes Belvedere». Так же для Евгения Савойского Карлоне исполнил до сих пор мало известную роспись потолка в часовне дворца в Шлоссгофе. За последнее время был обнаружен ряд эскизов маслом и чертежей мастера, одну часть которых можно идентифицировать с выполненными произведениями Карлоне: «Принятие Геракла на Олимпе», хранящееся в парижской Галереи Прадо, было создано по всей вероятности для потолка дворца Геймсгейм, а «Аллегория о достоинстве», находящаяся в американской частной коллекции, для большого зала Палаццо Гаифами в Брешчии. «Мученичество святого», хранящееся в будапештской частной коллекции, позднее произведение мастера, и связано по всей вероятности с картинами в Асти. За последнее время удалось установить подлинность нескольких чертежей Карлоне в том числе ряд эскизов в Британском музее в Лондоне и несколько листов в нюрнбергской графической коллекции.

М. Е. ЛИНЬЕРЕ, ВЫДАЮЩИЙСЯ МАСТЕР ФРАНЦУЗСКОГО МЕБЕЛЬНОГО ИСКУССТВА ЭПОХИ КОНСУЛЬСТВА

СНАБЖЕННАЯ СИГНАТУРОЙ МЕБЕЛЬ ЛИНЬЕРЕ В БУДАПЕШТСКОМ МУЗЕЕ ДЕКОРАТИВНОГО ИСКУССТВА

Х. САБОЛЬЧИ

На основании одного консольного стола, находящегося в Будапештском музее декоративного искусства, автор статьи освещает раннюю эпоху деятельности французского эбениста М. Е. Линьере, считающегося в литературе выдающимся мастером, но автентичного произведения которого до сих пор еще не было обнаружено. Автор доказывает, что в противоположность прежним взглядам Линьере снабжал свои произведения сигнатурой напр. в виде ярлыка.

Принимая во внимание биографические данные Линьере и на основании анализа современных орнаментальных публикаций, автор считает проектировщиком консольного стола, вдохновителем богатой орнаментики бронзовой накладки Ш. Персье и П. Фонтен, так как он находил в публикациях этих архитекторов среди чертежей элементы украшения этого стола. Приводя аналогии автор набрасывает обстановку французского мебельного искусства данной эпохи.

Широкая шкала обивок консоли Линьере, по мнению автора, определяет часть запаса обивок одного мастера, бронзовых изделий, что путем дальнейших аналогий изделий, предоставляет возможность для расширения запаса обивок. Автор считает исполнителем обивок Томира, и он подкрепляет это предположение с одной стороны на основании сопоставления обивок с автентичными произведениями Томира, а с другой, тесных дружеских отношений между Линьере и Томиром.

Время изготовления консольного стола автор определяет по признакам формы и стиля периодом между 1798—1802—3 гг.

В заключение обсуждается вопрос, каким образом консольный стол попал в Венгрию.

«ВОСЬМЕРКА» — ПЕРВАЯ ГРУППА ХУДОЖНИКОВ КОНСТРУКТИВНОЙ ТЕНДЕНЦИИ В ВЕНГРИИ

КР. ПАШШУТ

В начале XX столетия — в 1909 г. — в Венгрии выступила группа восьми художников, придерживавшихся радикальной политической тенденции и представлявших также революционное направление в живописи. Это была так наз. «Восьмерка», большинство членов которой играло большую роль в период Венгерской Советской Республики 1919 г. В своих стремлениях они были непосредственно связаны с великим французским художником конца прошлого столетия, Полем Сезанн. Отличающейся от Сезанна чертой их деятельности является то, что вдохновенные политической борьбой тогдашней Венгрии, воодушевленные солидарностью небольшой по своему числу, но революционной публики, они успешно стремились также к решению монументальных задач.

Автор знакомит с живописью «Восьмерки» на основании анализа их пейзажей, натюрмортов, портретов, актов и групповых актовых сцен.

Плакаты, созданные в 1919 г. в период Венгерской Советской Республики, являлись одной из самых высоких вершин венгерского плакатного искусства, но одновременно и последним совместным выступлением «Восьмерки». После этого группа распалась, но их картины конструктивного направления вплоть до наших дней являются живой традицией для лучших венгерских художников.

The *Acta Historiae Artium* publish papers on history of arts in English, German, French, Russian and Italian.

The *Acta Historiae Artium* appear in parts of varying size, making up volumes.

Manuscripts should be addressed to:

Acta Historiae Artium, Budapest 502, Postafiók 24

Correspondence with the editors and publishers should be sent to the same address.

The rate of subscription to the *Acta Historiae Artium* is 110 forints a volume. Orders may be placed with "Kultura" Foreign Trade Company for Books and Newspapers (Budapest I., Fő utca 32. — Account No. 43-790-057-181) or with representatives abroad.

Les *Acta Historiae Artium* paraissent en français, allemand, anglais, italien et russe et publient des travaux du domaine des recherches sur l'histoire des beaux-arts.

Les *Acta Historiae Artium* sont publiés sous forme de fascicules qui seront réunis en volumes.

On est prié d'envoyer les manuscrits destinés à la rédaction à l'adresse suivante:

Acta Historiae Artium, Budapest 502, Postafiók 24

Toute correspondance doit être envoyée à cette même adresse.

Le prix de l'abonnement est de 110 forints par volume.

On peut s'abonner à l'Entreprise pour le Commerce Extérieur de Livres et Journaux «Kultura» (Budapest I., Fő utca 32. — Compte-courant No. 43-790-057-181) ou à l'étranger chez tous les représentants ou dépositaires.

«*Acta Historiae Artium*» публикуют трактаты из области искусствоведения на русском, немецком, английском, французском и итальянском языках.

«*Acta Historiae Artium*» выходят отдельными выпусками разного объема. Несколько выпусков составляют один том.

Предназначенные для публикации рукописи следует направлять по адресу:

Acta Historiae Artium, Budapest 502, Postafiók 24

По этому же адресу следует направлять всякую корреспонденцию для редакции и администрации.

Подписная цена «*Acta Historiae Artium*» — 110 форинтов за том. Заказы принимает предприятие по внешней торговле книг и газет «Kultura» (Budapest I., Fő u. 32. Текущий счет № 43-790-057-181), или его заграничные представительства и уполномоченные.

56,— Ft

INDEX

J. Neumann : Das Werk Max Dvořáks und die Gegenwart 177

É. Eszláry : On the Development of Early Christian Iconography (Fourth Century Fragment from Asia Minor in the Budapest Museum of Fine Arts) 215

M. Boskovits : »Quello ch'e dipintori oggi dicono prospettiva« (Contributions to the Theory of fifteenth Century Italian Art) Part I. 241

K. Garas : Carlo Carlone und die Deckenmalerei in Wien am Anfang des 18. Jahrhunderts 261

H. Szabolcsi : M. E. Lignereux, ébéniste illustre sous le Consulat (Un meuble signé de Lignereux au Musée des Arts Décoratifs de Budapest) 279

Kr. Passuth : Les »Huit«. Le premier groupe hongrois de tendance constructive (Analyse par genres de leur peinture) 299

RECENSIONES

Schramm, Percy Ernst : Sphaira, Globus, Reichsapfel *(J. Végh)* 319

Garas, Klara : Franz Anton Maulbertsch *(L. Vayer)* 322

Művészettörténeti Értesítő *(Gy. Rózsa)* 324